domus 874

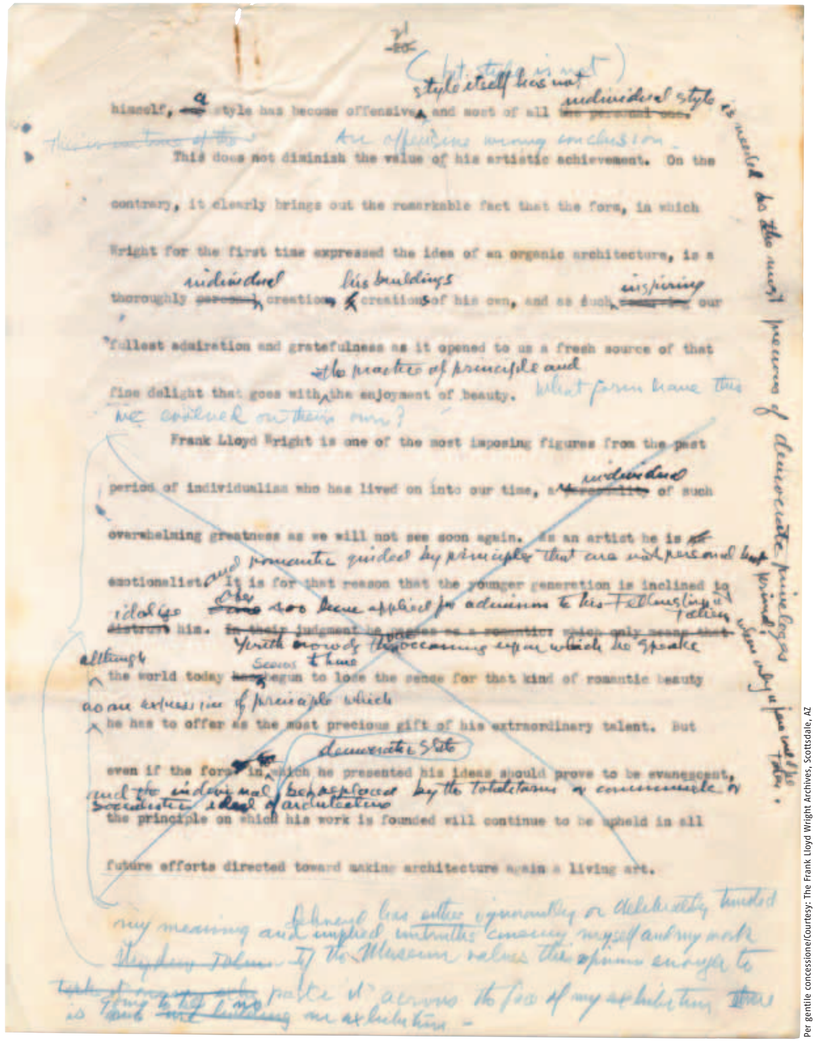
Fino a che punto un architetto può pretendere di controllare l'i
To what extent can an architect expect to control the reception of

Periodico mensile/Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in Abbonamento Postale D.L. 353/2003 (conv. in Legge 27/02/2004 n. 46) Art. 1, Comma 1, DCB - Milano

Rivista mensile
di Architettura, Design, Arte e Informazione
Monthly review
of Architecture, Design, Art and Information
Ottobre/October 2004
€ 8.50 Italy only - www.domusweb.it

Fino a che punto un architetto può pretendere di controllare l'interpretazione della sua opera? Fino a che punto un'architettura appartiene al suo autore? Alla fine degli anni Trenta – con il mondo sull'orlo della guerra – il MoMA di New York sta preparando una grande retrospettiva sull'opera di Frank Lloyd Wright, parte di una più ampia esposizione dedicata a "tre grandi americani" (gli altri sono il regista David Wark Griffith e il fotografo Alfred Stieglitz). Wright, 73 anni, è reduce da un decennio di grandi successi professionali e mediatici, culminati con la copertina sul settimanale *Time*. La mostra al MoMA rappresenta, dunque, un'occasione straordinaria per ridisegnare in un colpo solo il proprio percorso di vita e raccontarlo al grande pubblico americano; per mettere in scena, sono parole di Wright, "la mostra che conclude tutte le mostre". Ma se nell'organizzare la *sua* esposizione l'architetto americano ha mano libera, l'introduzione al catalogo viene affidata da John McAndrew, curatore del MoMA, al critico tedesco Walter Curt Behrendt. Behrendt, che da tempo studia le relazioni complesse tra F. L. Wright e gli architetti modernisti europei – tra i quali il suo 'rivale' Le Corbusier – ricostruisce le fasi dell'opera di "un grande genio" e conclude con alcuni lievi cenni critici sullo sperimentalismo di Wright e la sua vena romantica. Ricevuto il testo, F. L. Wright reagisce furioso: cancella, corregge, commenta a lato il dattiloscritto di Behrendt e ingiunge a McAndrew di pubblicare la *sua* versione dell'introduzione. Ma a poche settimane dall'inaugurazione un caso esplicito di censura avrebbe avuto conseguenze imprevedibili; e così, il 12 novembre 1940, la mostra apre senza un catalogo e senza la voce della critica. Oggi, a 64 anni di distanza, grazie al meticoloso lavoro di Kathryn Smith, il MoMA pubblica finalmente quel catalogo controverso, rilanciando una domanda che non ha smesso di agitare i nostri sonni.

To what extent can an architect expect to control the reception of his or her work? To what extent can architecture belong to its architect? At the end of the 30s, with the world on the brink of war, New York's Museum of Modern Art was preparing a major retrospective on the work of Frank Lloyd Wright, as part of a larger exhibition dedicated to "three great Americans" – the others being the film director David Wark Griffith and the photographer Alfred Stieglitz. Wright, then aged 73, had just enjoyed a decade of professional and media successes, culminating with a *Time* magazine cover. To Wright the MoMA show seemed to present an outstanding opportunity to set down at a stroke the course of his life, to explain his work to the general American public and then to quote Wright, to stage "the show to end all shows." The American architect was given a free hand to design the exhibition, but the catalogue was entrusted to the MoMA curator, John McAndrew, who invited the German critic Walter Curt Behrendt to write the introduction. Behrendt had for some time been studying the complex relationship between Frank Lloyd Wright and the European modernist architects, among whom, naturally, was Wright's 'rival' Le Corbusier. In his essay, Behrendt reconstructed the career of "the great genius" and concluded with a few mildly critical reflections on Wright's experimentalism and romantic vein. But after having read Behrendt's essay, Frank Lloyd Wright reacted furiously. He erased, corrected and added marginal notes to Behrendt's manuscript, and insisted that McAndrew publish Wright's *own* version of the introduction. With the opening just a few weeks away, an explicit case of censorship would, however, have had unforeseeable consequences for the exhibition. As a result, the exhibition opened – on November 12, 1940 – without a catalogue and with no critical commentary. Today, sixty-four years later, thanks to the meticulous scholarship of Kathryn Smith, MoMA has at last published that controversial catalogue, once again posing a question that continues to pique us.



Per gentile concessione/Courtesy: The Frank Lloyd Wright Archives, Scottsdale, AZ

Periodico mensile/Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in Abbonamento Postale D.L. 353/2003 (conv. in Legge 27/02/2004 n. 46) Art. 1, Comma 1, DCB - Milano

Rivista mensile
di Architettura, Design, Arte e Informazione
Monthly review
of Architecture, Design, Art and Information
Ottobre/October 2004
€ 8.50 Italy only - www.domusweb.it

Lo spazio si trasforma.

Il tempo genera nuove idee.

Dalle pareti mobili ai mobili tra le pareti.

NORDWALL™

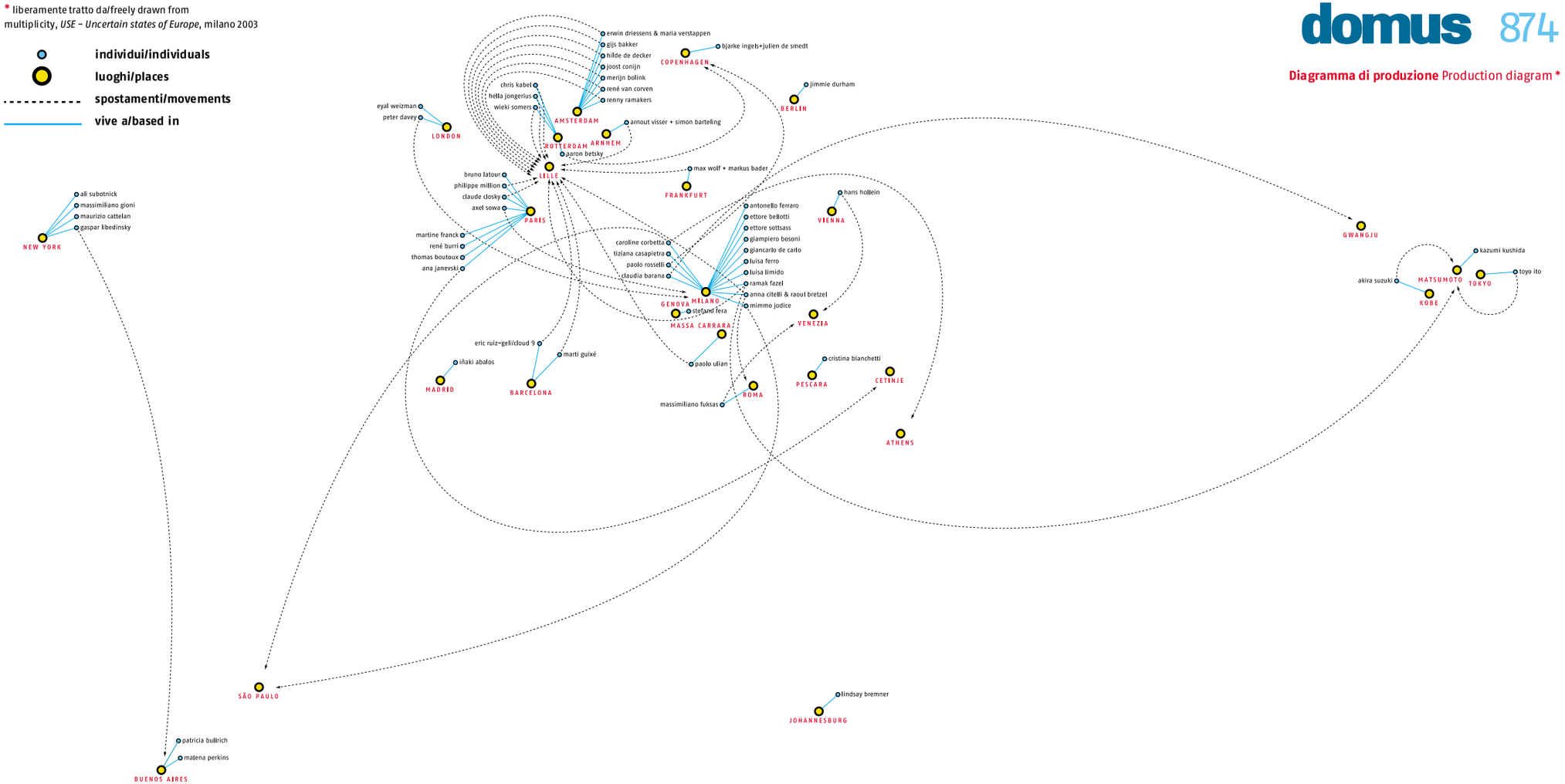
www.nordwall.com

Studioverde

Diagramma di produzione Production diagram *

* liberamente tratto da/freely drawn from multiplicity, *USE – Uncertain states of Europe*, milano 2003

individui/individuals
luoghi/places
spostamenti/movements
vive a/based in

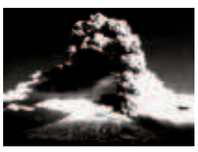


iñaki abalos: architetto/architect
gijs bakker: designer
claudia barana: giornalista/journalist
ettore bellotti: architetto/architect
aaron betsky: direttore del NAI/NAI's director
cristina bianchetti: architetto/architect
merijn bolink: artista/artist
giampiero bosoni: storico del design/historian of industrial design
thomas boutoux: critico d'arte/art critic
lindsay bremner: architetto/architect
patricia bullrich: politico/politician
rené burri: fotografo/photographer
tiziana casapietra: critico d'arte/art critic
maurizio cattelan: artista/artist
anna citelli & raoul bretzel: designer
claude closky: artista/artist
joost conijn: artista/artist
caroline corbetta: critico d'arte/art critic
peter davey: direttore di *architectural review*/editor of *architectural review*
giancarlo de carlo: architetto/architect
hilde de decker: designer
erwin driessens & maria verstappen: artisti/artists
jimmie durham: artista/artist
ramak fazel: fotografo/photographer
stefano fera: architetto/architect
antonello ferraro: architetto/architect
luisa ferro: docente di composizione architettonica/professor of architectural design
martine franck: fotografa/photographer
massimiliano fuksas: architetto/architect
massimiliano gioni: critico/critic
martí guixé: designer
hans hollein: architetto/architect
bjarke ingels, julien de smedt (Plot): architetti/architects
toyo ito: architetto/architect
ana janevski: critico d'arte/art critic
mimmo jodice: fotografo/photographer
hella jongerius: designer
chris kabel: designer
kazumi kushida: direttore del matsumoto performing arts centre/director of the matsumoto performing arts centre
bruno latour: filosofo/philosopher
gaspar libedinsky: architetto/architect
luisa limido: architetto/architect
philippe million: designer
malena perkins: fotografa/photographer
renny ramakers: storico dell'arte/art historian
paolo rosselli: fotografo/photographer
eric ruiz-geli/cloud 9: architetto/architect
wieki somers: designer
ettore sottsass: architetto/architect
axel sowa: caporedattore di *l'architecture d'aujourd'huil*editor-in-chief of *l'architecture d'aujourd'hui*
ali subotnick: artista/artist
akira suzuki: critico di architettura/architecture critic
paolo ulian: designer
rené van corven: designer
arnout visser + simon barteling: designer
eyal weizman: architetto/architect
max wolf+markus bader: designer

Copertina/Cover:
La foto di copertina riproduce una pagina manoscritta dal testo del critico d'architettura Walter Curt Behrendt. Behrendt stava lavorando a un saggio, commissionato nel 1940 dal Museo d'Arte Moderna di New York, per il catalogo della vasta retrospettiva sull'opera di Frank Lloyd Wright. Sulla pagina sono però evidenti anche le correzioni e le annotazioni dell'architetto. Furioso per quanto scritto su di sé e sulla sua opera, Wright ne impedì la pubblicazione e la mostra inaugurò senza catalogo. La trascrizione completa del saggio di Behrendt, con l'editing di Wright, sarà pubblicata dal MoMA in novembre all'interno del volume *The Show to End All Shows: Frank Lloyd Wright and the Museum of Modern Art, 1940*.

A page from a manuscript by Walter Curt Behrendt of an essay commissioned by The Museum of Modern Art, New York for the catalogue that was never published for the Frank Lloyd Wright retrospective of 1940. The manuscript bears the editing marks of Frank Lloyd Wright – a case of an architect editing a critic. A full transcript of Behrendt's essay with Wright's editing appears in *The Show to End All Shows: Frank Lloyd Wright and the Museum of Modern Art, 1940*, to be published by MoMA in November.

Foto per gentile concessione/Photo courtesy: the Frank Lloyd Wright archives, Scottsdale, AZ



Vesuvio (Napoli): immagini dell'eruzione del Vulcano nel marzo 1944, che investì anche una base delle forze aeree alleate.

Mount Vesuvius (Naples): images of the last eruption of the volcano in March 1944, which engulfed – among other things – an allied airbase.

Copyright © popperfoto/grazia neri

Movimenti semplici e gesti spontanei disegnano ambienti di lavoro confortevoli e funzionali. Pensati per le persone che li abitano. Protagonisti dello spazio una nuova serie di tavoli e un sistema di partizione in continua evoluzione.

Simple movements and spontaneous gestures delineate work environments that are both comfortable and functional. Thought out for people who spend much of their lives there. Protagonists of the space are a new series of tables and a partition system that never stops evolving.

Orgatec 2004, Kölnmesse
Cologne, 19•23. 10. 04
Hall 14.2 - Aisle M 60. P 61

vitra. è distribuito in Italia da Unifor
vitra. is distributed in Australia by Unifor

UNIFOR

MDL.
Michele De Lucchi
Angelo Micheli
Giovanni Battista Mercurio

Programma di tavoli
e mensole per ambienti
di lavoro differenziati.
Program of tables and
consoles for variegated
work environments

Progetto 25.
Luca Meda

Sistema di partizione.
Partition system

Photo Mario Carrieri

UNIFOR
via Isonzo, 1
22078 Turate (Como) Italy
tel. +39 02 967 191
fax +39 02 9675 0859
02 9675 0399
www.unifor.it
e-mail: unifor@unifor.it

UNIFOR

[DecorGerm®]

glass sensation

glasstec

Internationale Fachmesse

mit Sonderschau
glass technology live

Düsseldorf, Germany
9.11. – 13.11.2004

Hall 10, Stand no. 10B40

OmniDecor®

Omnidecor Spa - via del lavoro, 1 - 22036 Erba (co) Italia
tel. +39 031 633701 - fax +39 031 610331 - info@omnidecor.net - www.omnidecor.net

Fantoni Spa
33010 Osoppo / Ud / Italy
T. +39 0432 976346
F. +39 0432 976545
e-mail: info@fantoni.it
www.fantoni.it

Orgatec
19 - 23 Ottobre 2004
Colonia
Hall 14/2
Stand Q31/P30

hex

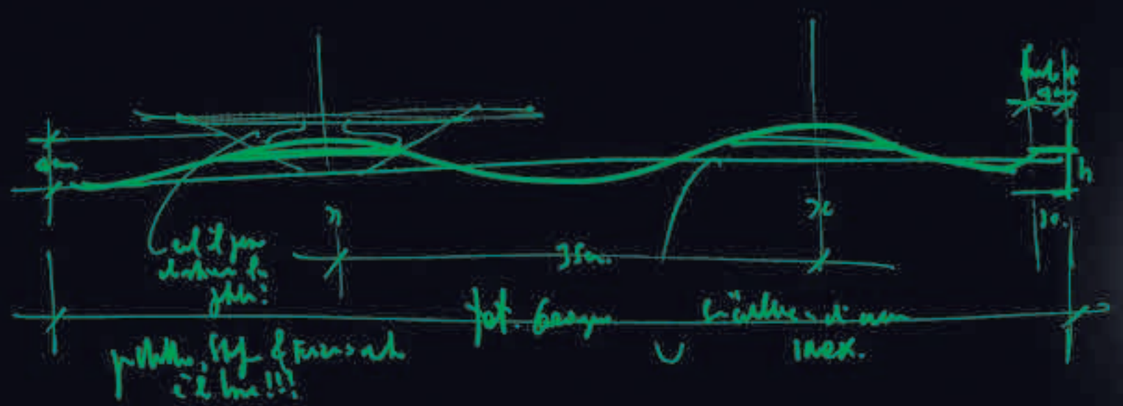
Personalità poliedrica.
La perfezione esiste in natura ed è rappresentata dall'esagono, una figura geometrica regolare che consente infinite composizioni: dalla struttura della materia, a quella degli alveari. Concepiti come strumenti pratici e versatili, i tavoli Hex introducono una nuova dimensione nello spazio, affiancandosi alle forme più tradizionali dell'architettura contemporanea: il quadrato, il rettangolo, il cerchio. Nel segno dell'essenzialità e della funzionalità, per dare vita a un ambiente sempre più ricco di stimoli e combinazioni.

Hex tables, project: Marco Viola

fantoni

PIANO DESIGN

smeg
tecnologia che arreda

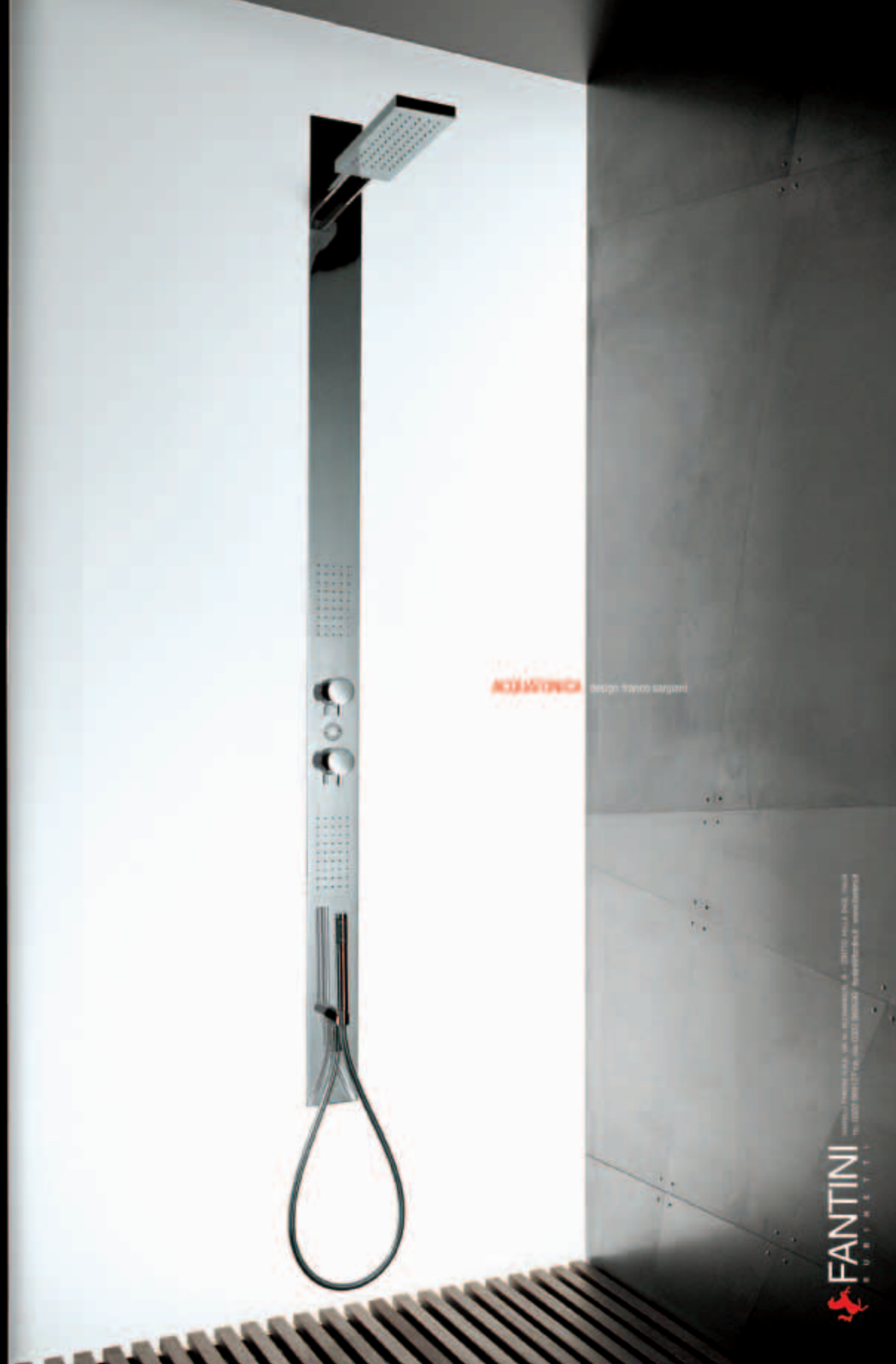


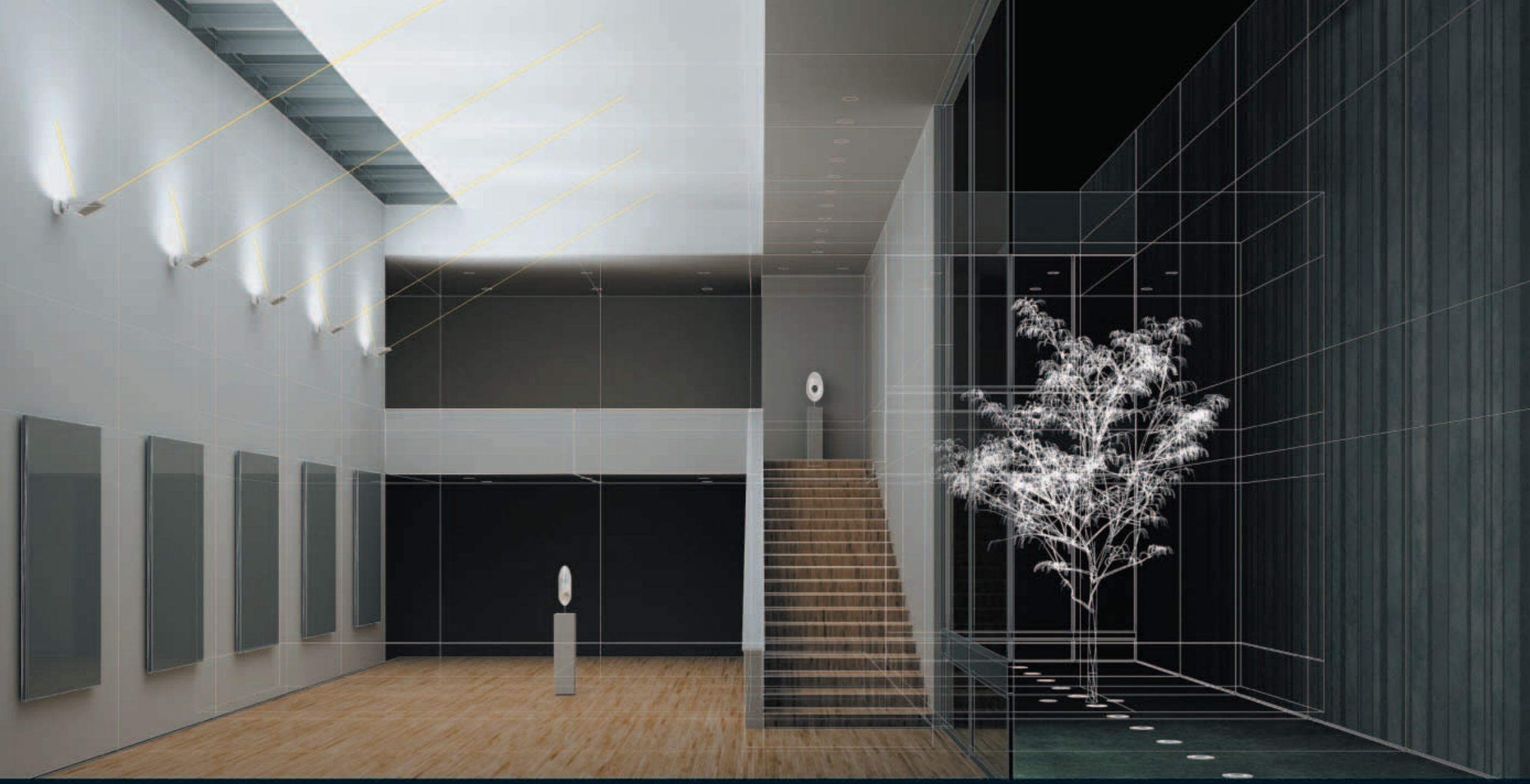
Smeg S.p.A. Tel. 0522 8211 www.smeg.it

divano: Nolan, tavolino: Kitaj,
pouf: Hackney, tavolino: Caulfield,
tappeto: Kidassia
design: Rodolfo Dordoni

Minotti

MINOTTI S.p.A.
20036 Meda (MI) Italia
via Indipendenza, 152-p.a. box 61
Tel. +39 0362 343499
Fax +39 0362 340319
www.minotti.com
e-mail: info@minotti.it
info: Tel. +39 0362 343488





Luce in anteprima

L'architettura nasce da un'idea che attraverso un lungo processo di elaborazione e convincimento si trasforma in realtà. Sotto questo aspetto la realizzazione architettonica è in gran parte un'opera di comunicazione. È visto che la percezione dello spazio è soprattutto un fenomeno visivo, le immagini fotorealistiche a computer hanno conquistato in brevissimo tempo una posizione di rilievo nel processo progettuale.

Come nella realtà, anche nell'architettura virtuale lo spazio è animato dalla luce. Per questo ERCO ha creato per ogni apparecchio un «gemello» virtuale sotto forma di dati digitali scaricabili direttamente dal sito web nei programmi di simulazione e visualizzazione della luce per eseguire analisi e ottenere visualizzazioni fotorealistiche affidabili. Già in questa fase preliminare la luce dimostra di conferire all'architettura un'ulteriore dimensione creativa.

La luce è la quarta dimensione dell'architettura: www.erco.com

ERCO

Subscription & Distribution Agencies

• indicates domestic distributors

Argentina
• Libreria Tecnica C.P. 67
Florida 683 Local 18
1375 BUENOS AIRES
Tel. 01-3146303 Fax 01-3147135

Australia
• Europress Distributors Pty Ltd
119 McEvoy Street Unit 3
2015 ALEXANDRIA NSW
Tel. 02-6984922 Fax 02-6987675
Gordon & Gotch
Huntingdale Road 25/37
3125 BURWOOD VIC
Tel. 03-98051650
Fax 03-98888561
Perimeter
190 Bourke Street
3000 MELBOURNE VIC
Tel. 03-96633119
Fax 03-96634506
Magazine Subscription Agency
26 Hotham Street
3011 SEDDON VIC
Tel.03-96896481
Fax. 03-93627684
ISA Australia
P.O. Box 709
4066 TOOWONG QLD
Tel. 07-33717500
Fax 07-33715566

Austria
• Morawa & Co. KG.
Wollzeile 11
WIEN 1
Tel. 01-51562 Fax 01-5125778
Jos A. Kienreich
Sackstraße 6
8011 GRAZ
Tel. 0316-826441
Georg Prachner KG
Kärntnerstraße 30
1015 WIEN
Tel. 01-5128549 Fax 01-5120158
Minerva
Sachsenplatz 4/6
1201 WIEN
Tel. 01-3302433 Fax 01-3302439

Belgium
• AMP
1, Rue de la Petite Ile
1070 BRUXELLES
Tel. 02-5251411 Fax 02-5234863
S.P.R.L. Studio Spazi Abitati
55, Avenue de la Constitution
1083 BRUXELLES
Tel. 02-4255004 Fax 02-4253022

Brazil
• Distribuidora Leonardo da Vinci Ltda
Av. Ibijau 204
04524 SAO PAULO
Tel. 011-53163992
Fax 011-55611311
Informational
P.O. Box 9505
90441-970 PORTO ALEGRE RS
Tel. 051-3344524 Fax 3344018
Santoro Editora
Rua 7 de Setembro 63 Sala 202
20050-005 RIO DE JANEIRO RJ
Tel. 021-2523909
Fax 021-2527078

Canada
*Speedimpex Canada Inc
Unit 6
1040 Martingrove Road
Toronto ONT M9W 4W4
Tel. 0416 7417555
Fax 0416 7414634
Periodica
C.P. 444
OUTREMONT QUE H2V 4R6
Tel. 514-2745468
Fax 514-2740201

Chile
• Libro's Soc. Ltda
Clasificador 115 Correo Central
SANTIAGO
Tel. 02-23577337
Fax 02-2357859

Colombia
• Peinternational
Maria Costanza Carvajal
Calle 90 18-31
SANTA FE' DE BOGOTA'
Tel. 01-6168529 Fax 01-6166864
Luis Antonio Pain Alvarez
Avenida 25 C # 3 35/37
BOGOTA'
Tel. 01-3426401

C.S.I.
Mezhdunarodnaya Kniga
39 Bolshaya Yakimanka Street
117049 MOSCOW
Tel./Fax 095-2384634

Czech Republic
• Mediaprint & Kapa
Pressegrosso s.r.o.
Na Jarove 2
130 00 PRAHA 3
Tel. 02-6848147 Fax 02-6848618
Linea Ubok
Na Prikope 37
11349 PRAHA 1
Tel. 02-72180322
Fax 02-72180315

Cyprus
• Hellenic Distribution Agency Ltd
Chr. Sozou 2E - P.O. Box 4508
NICOSIA
Tel. 02-444488
Fax 02-473662

Denmark
• Dansk Bladdistribution A/S
Ved Amagerbanen 9
2300 COPENHAGEN S
Tel. 31543444 Fax 31546064
Arnold Busk
Købmagergade 29
1140 COPENHAGEN K
Tel. 33122453 Fax 33930434
Rhodos
Strangate 36
1401 COPENHAGEN K
Tel. 31543060 Fax 32962245

Ecuador
• DIB Internacional
Av. Republica 700 y Eloy Alfaro
Ed.Maria Victoria 4 piso Of. 4-07
QUITO
Tel. 02-500710 Fax 02-225469

Finland
• Akateeminen Kirjakauppa
Stockmann/Akateeminen
Kirjakauppa
P.O. Box 23
00371 HELSINKI
Tel. 09-1214330 Fax 09-1214241
Lehtimarket Oy
Nokiantie 2-4 P.O. Box 16
00511 HELSINKI
Tel. 0-716022 Fax 0-7533468
Suomalainen Kirjakauppa
P.O. Box 2
01641 VANTAA
Tel. 09-8527880
Fax 09-8527990

France
• Nouvelles Messageries de la resse Parisienne NMPP
52, Rue Jacques Hillairet
75612 PARIS
Tel. 01-49287042
Fax 01-49287622
RoweCom France
Rue de la Prairie
Villebon-sur-Yvette
91871 PALAISEAU CEDEX
Tel. 01-69104700
Fax 01-64548326
Documentec
58, Boulevard des Batignolles
75017 PARIS
Tel. 01-43871422
Fax 01-42939262

Germany
• W.E. Saarbach GmbH
Hans Böckler Straße 19
50354 HÜRT HERMÜLHEIM
Tel. 02233-79960
Fax 02233-799610
Mayer'sche Buchhandlung
Matthiashofstraße 28-30
52064 AACHEN
Tel. 0241-4777470
Fax 0241-4777479
Lange & Springer
Otto-Suhr-Allee 26/28
10585 BERLIN
Tel. 030-340050 Fax 030-3420611
Wasmuth GmbH
Pfalzburger Straße 43/44
10717 BERLIN
Tel. 030-8630990
Fax 030-86309999
Bonner Presse Vertrieb
Limpericher Straße 10
53225 BONN
Tel. 0228-400040
Fax 0228-4000444
Graff Buchhandlung GmbH
Sack 15
38100 BRAUNSCHWEIG
Tel. 0531-480890 Fax 0531-46531
Walther König GmbH
Heinrich-Heine-Allee 15
40213 DÜSSELDORF
Tel. 0211-136210
Fax 0211-134746
Sautter & Lackmann
Admiralitätstraße 71/72
20459 HAMBURG
Tel. 040-373196 Fax 040-365479
Mode....information
Heinz Kramer GmbH
Pilgerstraße 20
51491 KÖLN OVERATH
Tel. 02206-60070
Fax 02206-600717
L. Werner Buchhandlung
Theatinerstraße 44 II
80333 MÜNCHEN
Tel. 089-226979 Fax 089-2289167
Karl Krämer
Rotebühlstraße 40
70178 STUTTGART
Tel. 0711-669930
Fax 0711-628955
Konrad Wittwer GmbH
Postfach 10 53 43
70173 STUTTGART
Tel. 0711-25070
Fax 0711-2507350
Otto Harrassowitz
Taunusstraße 5
65183 WIESBADEN
Tel. 0611-5300 Fax 0611-530560

Great Britain
• USM Distribution Ltd
86 Newman Street
LONDON W1P 3LD
Tel. 020-73968000
Fax 020-73968002
RoweCom UK
Cannon House Park Farm Road
FOLKESTONE CT19 5EE
Tel. 0303-850101
Fax 0303-850440
DLJ Subscription Agency
122 Richmond Road
LONDON SW20 0PA
Tel. 020-89461616
Fax 020-89465941
Motor Books
33 St'Martins Court
LONDON WC2N 4AL
Tel. 020-76365376
Fax 020-74972539
R.D. Franks Ltd
Kent House
Market Place Oxford Circus
LONDON W1N 8EJ
Tel. 020-76361244
Fax 020-74364904
Blackwell's Periodicals
P.O. Box 40
Hythe Bridge Street
OXFORD OX1 2EU
Tel. 01865-792792
Fax 01865-791438

Greece
• Hellenic Distribution Agency Ltd
1 Digeni Street
17456 ALIMOS
Tel. 01-9955383 Fax 01-9936043
G.C. Eleftheroudakis SA
17 Panepistimioy Street
10564 ATHENS
Tel. 01-3314180 Fax 01-3239821
Papasotiriou SA
35 Stournara Street
10682 ATHENS
Tel. 01-33029802
Fax 01-3848254
Studio Bookshop
32 Tsakalof Street Kolonaki
10673 ATHENS
Tel. 01-3622602 Fax 01-3609447

Holland
• Betapress BV
Burg. Krollaan 14
5126 PT GILZE
Tel. 0161-457800
Fax 0161-452771
Bruil Tijdschriften
Keppelseweg 44
7009 AA DOETINCHEM
Tel. 0314-327499
Fax 0314-383205
Kooyker Booksellers
Korevaarstraat 8 B
2311 JC LEIDEN
Tel. 071-160560 Fax 071-144439
Swets Subscription Service
P.O. Box 830
2160 SZ LISSE
Tel. 0252-435111
Fax 0252-415888
Bruil & Van de Staaij
Postbus 75
7940 AB MEPPEL
Tel. 0522-261303
Fax 0522-257827

Hong Kong
Apollo Book
27-33 Kimberly Road
2nd Floor Flat A
Wing Lee Bldg KOWLOON
Tel. 03-678482 Fax 03-695282

Hungary
Librotrade Kft
P.O. Box 126
1656 BUDAPEST
Tel. 01-2561672 Fax 01-2568727

India
Globe Publications Pvt Ltd
B 13 3rd Floor A Block
Shopping Complex
Naraina Vihar Ring Road
NEW DELHI 110 028
Tel. 011-5460211
Fax 011-5752535

Iran
Jafa Co Ltd
P.O. Box 19395
4165 TEHRAN
Fax 6406441

Israel
• Literary Transactions Ltd
c/o Steimatzky Ltd
11 Rehov Hakishon
51114 BNEI BRAK
Tel. 03-5794579 Fax 03-5794567
Teldan
7 Derech Hashalom
67892 TEL AVIV
Tel. 03-6950073
Fax 03-6956359

Japan
• Yohan
14-9 Okubo 3 Chome
Shinjuku-Ku
TOKYO 160
Tel. 03-32080181
Fax 03-32090288
Segawa Books
2-59 Yamazoe-Cho
Chikusa-Ku
NAGOYA
Fax 052-7636721
AD Shoseki Boeki
C.P.O. Box 1114
OSAKA 530-91
Tel. 06-4480809 Fax 06-4483059
Asahiya Shoten Ltd
C.P.O. Box 398
OSAKA 530-91
Tel. 06-63727251
Fax. 06-63755650
Bookman's Co. Ltd.
1-18 Toyosaki 3-Chome
Oyodo-Ku OSAKA 531
Tel. 06-3714164 Fax 06-3714174
Elm & Co
18-6 Takadono 3 Chome
Asaki-Ku
OSAKA 535
Tel. 06-9522857
Hakuriyo Co Ltd
1-15-17 Shimanouchi Chuo-Ku
OSAKA 542
Tel. 06-2525250 Fax 06-2525964
Kitao Publications Trading Co Ltd
2-3-18 Nakanoshima Kita-Ku
OSAKA 530
Tel. 06-2035961 Fax 06-2223590
Kaigai Publications Co Ltd
P.O. Box 5020 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32924271
Fax 03-2924278
Kinokuniya Co Ltd
P.O. Box 55 Chitose
TOKYO 156
Tel. 03-34390124
Fax 03-34391094
Maruzen Co Ltd
P.O. Box 5050 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32758591
Fax 03-32781937
Miles Book Service
3-22-11 Hatchobori Chuo-Ku
TOKYO 104
Tel. 03-35513790
Fax 03-35513687
Pacific Books
Morikawa Bldg.
7-4 Idabashi 1 Chome
Chiyoda-Ku TOKYO 102
Tel. 03-32623962
Fax 03-32624409
Shimada & Co Inc
9-15 Minami-Ayoama 5-Chome
Kyodo Bldg. Shin Ayoama 5F
Minato-Ku
TOKYO 107
Tel. 03-34078317 Fax 03-34078340
The Tokodo Shoten
Nakauchi Bldg.
7-6 Nihonbashi 1 Chome
Chuo-Ku
TOKYO 103
Tel. 03-32721966
Fax 03-32788249
Tokyo Book Center Co Ltd
3-12-14 Sendagaya Shibuya-Ku
TOKYO 151
Tel. 03-34041461
Fax 03-34041462

Korea
• M&G&H Co
Suite 901 Pierson Bldg.
Chin Mijn Ro 2 Ka
Chongro-Ku
SEOUL 110-062
Tel. 02-7542881 Fax 02-7354028
Seoul Subscription Service Inc
Youido P.O. Box 174
SEOUL 150-601
Tel. 02-7801094 Fax 02-7843980

Lebanon
• Messageries du Moyen Orient
B.P. 11
6400 BEYROUTH
Tel. 01-447526 Fax 01-492625

Luxembourg
• Messageries Paul Kraus
11, Rue Christoph Plantin
1020 LUXEMBOURGH
Tel./Fax 499888444

Malta
• Miller Distributors Ltd
Miller House
Tarxien Road Airport Way
LUQA
Tel. 664488 Fax 676799

Mexico
Agencia de Suscripciones SA de CV
Av. 16 de Septiembre 6-402
Col. Centro
06000 MEXICO DF
Tel. 064-140423 Fax 064-152413

New Zealand
• The Fashion Bookery
P.O. Box 35-621 Browns Bay
AUCKLAND 10
Tel. 09-4786324
Fax 09-4155650
Ebsco NZ Ltd
Private Bag 99914
Newmarket
AUCKLAND
Tel. 09-5248119
Fax 09-5248067

Poland
• Poi-Perfect Poland
Ul. Samarytanka 51
03588 WARSZAWA
Tel./Fax 022-6787027
Ars Polona
P.O. Box 1001
00950 WARSZAWA
Tel. 022-261201 Fax 022-266240

Portugal
• Johnsons International
News Portugal Lote 1 A
Rua Dr. José Espirito Santo
1900 LISBOA
Tel. 01-8371739 Fax 01-8378037
Livraria Ferin Lda
Rua Nova do Almada 72
1200 LISBOA
Tel. 01-3424422 Fax 01-3471101

Principate of Monaco
• Presse Diffusion
Boite Postale 479
98012 MONACO CEDEX
Tel. 93101200 Fax 92052492

Romania
• S.C.IBC. Hiparion
Str. Maresalul 14
3400 CLUJ NAPOCA
Tel. 064-414004 Fax 064-414521

Russia
MK-Periodica
Ul.Gilyarovskogo 39
129110 MOSCOW
Tel.095-2813322Fax 095-2813322

Singapore
• Page One The Bookshop Ltd
Blk 4 Pasir Panjang Road
0833 Alexandra Distripark
0511 SINGAPORE
Tel. 2730128 Fax 2730042

South Africa
• Mico L'Edicola Pty Ltd
66 Grant Avenue
2192 NORWOOD
Tel. 011-4831960
Fax 011-7283217
International Subscription Service
P.O. BOX 41095 Craighall
2024 JOHANNESBOURG
Tel. 011-6466558
Fax 011-6466565

Spain
• Comercial Atheneum SA
Joventud 19
08830 SANT BOI DE LLOBREGAT
Tel. 093-6544061
Fax 03-6401343
Diaz de Santos SA
Calle Balmes 417-419
08022 BARCELONA
Tel. 093-2128647
Fax 093-2114991
LLibreria La Ploma
Calle Sicilia 332
08025 BARCELONA
Tel. 093-4579949
Promotora de Prensa Int. SA
Ausias March 124 Local 3
08013 BARCELONA
Tel. 093-2451464
Fax 093-2654883
A.Asppan
C/Dr. Ramon Castroviejo 63 Local
28035 MADRID
Tel. 091-3733478
Fax 091-3737439
Mandi Prensa Libros SA
Castello 37
28001 MADRID
Tel. 091-4313222
Fax 091-5753998
Publicaciones de Arquitectura y Arte
General Rodrigo 1
28003 MADRID
Tel. 091-5546106
Fax 091-5532444
Xarait Libros
P. S.Francisco de Sales 32
28003 MADRID
Tel. 091-5341567
Fax 091-5350831

Sweden
• Bror Lundberg Eftr. AB
Kungstensgatan 23
P.O. Box 19063
10432 STOCKHOLM
Tel. 08-6129680
Fax 08-6122790
BTJ Tidschriftscentralen
P.O. Box 200
22100 LUND
Tel. 046-180190
Fax 046-307947
Wennergren Williams
P.O. Box 1305
17125 SOLNA
Tel. 08-7059750
Fax 08-270071

Switzerland
• Kiosk AG
Hofackerstraße 40
4132 MUTTENZ
Tel. 061-4672339
Fax 061-4672961
• Naville SA
38-42 Avenue Vibert
1227 CAROUGE-GE
Tel. 022-3080444
Fax 022-3080429
• Melisa
Via Vegezzi 4
6901 LUGANO
Tel. 091-9238341
Fax 091-9237304
Herbert Lang & Cie AG
Münzgraben 21
3000 BERN 7
Tel. 031-3118871
Fax 031-3123183
Dynapress Marketing SA
38 Avenue Vibert
1227 CAROUGE
Tel.022-3080870
Fax 022-3080859
Cumulus Fachbuchhandlung AG
Hauptstraße 84
5042 HIRSCHTHAL
Tel. 062-7213562
Fax 062-7210268
Librairie Payot
Case Postale 3212
1002 LAUSANNE
Tel. 021-3413231
Fax 021-3413235
R.J. Segalat
4, rue de la Pontaise
1018 LAUSANNE 18
Tel. 021-6483601
Fax 021-6482585
Freihofer AG
Weinbergstrasse 109
80333 ZÜRICH
Tel. 01-3634282 Fax 01-3629718
Stäheli's Bookshop Ltd
Bederstraße 77
8021 ZÜRICH
Tel. 01-2013302 Fax 01-2025552

Taiwan
• Chii Maw Enterprise Co Ltd
P.O. Box 24-710
TAIPEI
Tel. 02-7781678 Fax 02-7782907

Thailand
• Central Books Distrib. Ltd
306 Silom Road
10500 BANGKOK
Tel. 02-2355400
Fax 02- 2378321

Turkey
• Yab Yay Yayincilik Sanay Ltd
Besiktas Barbaros Bulvari 61 Kat 3
D3
BESIKTAS ISTAMBUL
Tel. 0212-2583913
Fax 0212-2598863
Bilimsel Eserler Yayincilik
Siraselviler Cad. 101/2
80060 TAKSIM ISTAMBUL
Tel. 0212-2434173
Fax 0212-2494787

U.S.A.
*Speedimpex Usa Inc
35-02 48th Avenue
LONG ISLAND
CITY NY 11101-2421
Tel. 0718-3927477
Fax 0718-3610815
• Overseas Publishers Rep.
47 West 34th Street Rooms 625/629
NEW YORK NY 07
Tel. 0212-5843854
Fax 0212-4658938
Ebsco Subscription Services
P.O. Box 1943
BIRMINGHAM AL 35201-1943
Tel. 0205-9911234
Fax 0205-9911479
International Subscription Inc.
30 Montgomery Street 7th floor
JERSEY CITY NJ 07302
Tel. 0201-4519420
Fax 0201-4519745
Readmore Inc
22 Cortland Street
NEW YORK NY 10007
Tel. 0212-3495540
Fax 0212-2330746
Faxon Illinois Service Center
1001 W. Pines Road
OREGON IL 61061-9570
Tel. 0815-7329001 Fax 0815-7322123
Silver Visions Publishing Co
1550 Soldiers Field Road
02135 BRIGHTON MA
Tel. 0617-7872939
Fax 0617-7872670
RoweCom Westwood MA Office
15 Southwest Park
WESTWOOD MA 02090
Tel. 800-9993594
Fax 0617-3299875

Venezuela
• Edital SA
Calle Negrin Edif. Davolca
Planta Baja Apt. 50683
1050 CARACAS
Fax 02-7621648

* Only for Usa & Canada

DOMUS (USPS 7010107) is published for € 125 per year by Editoriale Domus Spa Via Gianni Mazzocchi 1/3 20089 Rozzano - Italy and distributed by Speedimpex USA Inc. Periodicals Postage Paid at Long Island City NY 11101. Postmaster: send address changes to DOMUS c/o Speedimpex USA Inc, 35-02 48th Avenue Long Island City NY 11101-2421

Haller Systems

Room for Culture

Culture asks for a space in life.
USM Modular Furniture creates the space that brings culture to life.
Ask for detailed documentation.

USM U. Schaerer Sons Inc., 28–30 Greene St., New York, NY 10013
Phone 212-371-1230, 1-800-4-Haller, info@us.usm.com
USM U. Schärer Söhne AG, CH-3110 Münsingen
Phone +41 31 720 72 72, Fax +41 31 720 72 38, info@ch.usm.com, www.usm.com

USM Modular Furniture

Domus Academy

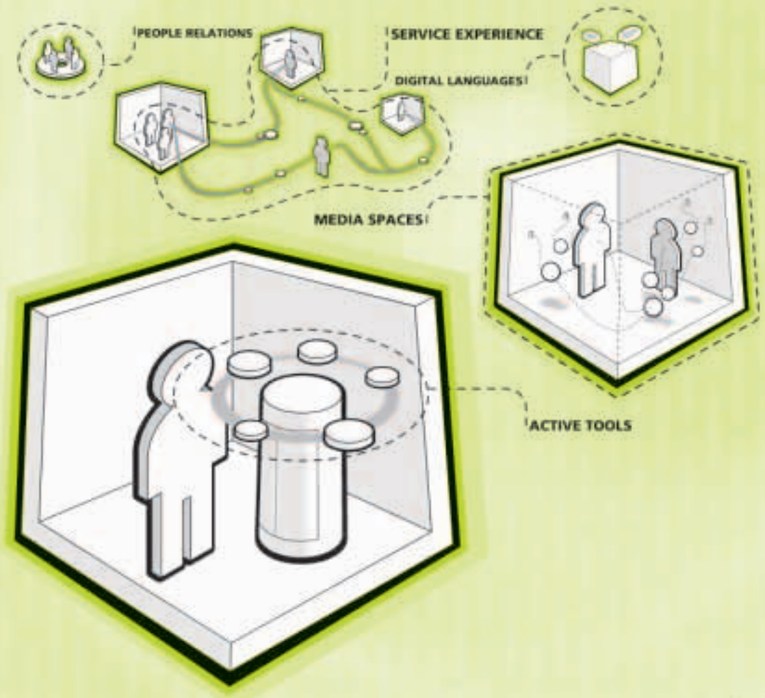
master

da gennaio a dicembre 2005
from January to December, 2005

Master in I-Design
Interactive Media and Services

Il Master in I-Design è nato con l'obiettivo di portare nel mondo della Information & Communication Technology l'originalità della cultura del Design italiano. Rivolto a candidati con formazione e/o esperienza professionale in campi specifici come: Architettura, Economia, Management, Industrial Design, Fashion Design, Ingegneria, Multimedia e Web Design, Visual Design, Scienze della Comunicazione e Scienze dell'Informazione, il Master intende formare progettisti che posseggano da una parte gli strumenti pratici e concettuali per entrare nel mondo del lavoro e che siano, dall'altra, capaci di partecipare attivamente alla generazione di nuovi concept e strategie per la ICT, unendo sensibilità progettuali e creative a competenze più tecniche e orientate al mercato.
Il programma completo del Master è disponibile su www.domusacademy.it.

The Master in I-Design aims at bringing the culture of Italian Design to the world of Information & Communication Technology. Open to candidates with a background and/or professional experience in specific fields, such as: Architecture, Economics, Management, Industrial Design, Fashion Design, Engineering, Multimedia and Web Design, Visual Design, Communication Science and Computer Science, the Master intends to provide designers with practical and conceptual skills to develop concepts and strategies for the world of Information & Communication Technology (ICT), integrating Design and creative sensitivity to more technical and market-oriented competence.
The program of the Master is available on www.domusacademy.it.



PRIFYSGOL CYMRU UNIVERSITY OF WALES
Masters degree validated and awarded by the University of Wales

info:
Susanna Gualazzini
I-Design Department
tel. +39 0242414022
fax +39 024222525
infoidesign@domusacademy.it

Domus Academy via Watt 27 20143 Milano Italia Tel. +39 0242414001 Fax +39 024222525 info@domusacademy.it www.domusacademy.it
Gruppo Telecom Italia - Direzione e Coordinamento di Telecom Italia S.p.A.

A UN PASSO DALLA PERFEZIONE
Spesso sono i dettagli a creare prodotti che si distinguono. Prendiamo ad esempio il piccolo sensore di BeoVision 5. Il suo "occhio magico" analizza l' illuminazione della stanza e, quindi, regola automaticamente il colore, il contrasto e la luminosità dell'immagine, offrendovi un'esperienza visiva davvero perfetta. Provate di persona.
BeoVision 5: Schermo al plasma da 42", sistema di diffusori attivi, versatile nella collocazione.
Per trovare il punto vendita Bang & Olufsen a voi più vicino www.bang-olufsen.com oppure chiamate il numero 800 514433
BANG & OLUFSEN B&O

AGUABLU
by Barbara Sordina

Toto Helmut Stelzenberger.

ZUCCHETTI
www.zucchettionline.it

ph Miro Zagnoli

Artemide

dioscuri michele de lucchi

www.artemide.com numero verde 800-834083

DA
Domus Academy

master

da gennaio a dicembre 2005
from January to December, 2005

Master in Urban *and* Architectural Design

Il Master offre un aggiornamento delle competenze professionali in termini di **visioni e capacità progettuali**, guardando al territorio come nuovo spazio dei flussi e dell'immaginazione. Intende costruire **relazioni non scontate tra funzioni della architettura e qualità del territorio**. Vuole formare professionisti in grado di gestire la complessità delle **problematiche urbane, territoriali e architettoniche**, utilizzando nuovi strumenti di analisi e metodologie innovative di progetto. Obiettivo del Master è costruire una adeguata professionalità per coloro che decidono - a diverso titolo - delle trasformazioni e dello sviluppo urbano.
Il Master si rivolge a candidati con esperienza nel settore e a neolaureati e laureandi nelle discipline territoriali, progettuali, economiche, sociali e di comunicazione.
Al termine dell'attività didattica, gli studenti possono usufruire di un periodo di **tirocinio formativo**, della durata di tre mesi, presso le istituzioni sostenitrici del Master, **presso enti pubblici e privati e presso importanti studi di architettura**. Il tirocinio formativo è finalizzato allo svolgimento di un incarico commissionato dall'istituzione ospitante, sotto la guida di un docente del Master.

*The Master offers an updating of the professional skills in terms of **visions and design capacities**, looking at the territory as a new space of fluxes and imagination. The objective is to build **non obvious relations between the functions of architecture and the quality of the territory**. It intends to train professionals able to manage the complexity of **urban, territorial and architectural problems** using new analysis tools and innovative design methodologies. Goal of the Master is to offer an adequate professionalism for those who decide for the urban transformations and development at all levels.*
The Master is open either to candidates with specific professional experience and to recent university graduates or final year students of urban, planning, economic, social and communication subjects.
*At the end of the educational activity, the students can take advantage of a **three-month vocational training** hosted by the institutions supporting the Master, **by public bodies or private companies and by important architecture studios**. The vocational training aims at the development of a task given by the hosting institution, under the guidance of a Master professor.*

ideas spring competition
2nd edition

*For the 2nd year, Domus Academy launches an **international competition of ideas** that starts from the intention of stimulating the creativity of young professionals, attentive to the main issues related to urban and territorial development.*
The competition announcement can be downloaded from www.domusacademy.it
The winners will be awarded with partial scholarships to attend the Master in Urban and Architectural Design for the academic year 2005.

deadline
*The projects will have to be delivered to Domus Academy "Ideas Spring Competition" – via Watt 27 – 20143 Milano, **by October 25, 2004.***

Per il secondo anno, Domus Academy bandisce un **concorso internazionale di idee** che nasce dalla volontà di stimolare la creatività di giovani professionisti attenti e sensibili alle principali tematiche di sviluppo urbano e territoriale.
L'intero bando di concorso è disponibile su www.domusacademy.it
Ai vincitori saranno assegnate borse di studio a copertura parziale per frequentare il Master in Urban and Architectural Design nell'anno accademico 2005.

scadenza
I progetti devono pervenire a Domus Academy "Ideas Spring Competition" – via Watt 27 – 20143 Milano **entro e non oltre il 25 ottobre 2004.**

PRIFYSGOL CYMRU UNIVERSITY OF WALES
Master's degree validated and awarded by the University of Wales

info:
Roberta Boscotrecase
Coordinator of the Master
tel. +39 0242414049
fax +39 024222525
infourban@domusacademy.it

Domus Academy via Watt 27 20143 Milano Italia Tel. +39 0242414001 Fax +39 024222525 info@domusacademy.it www.domusacademy.it
Gruppo Telecom Italia - Direzione e Coordinamento di Telecom Italia S.p.A.

VUOI DAVVERO LASCIARE IL SEGNO?

Progetta il tuo locale Beck's. Partecipa alla seconda edizione del Beck's Prize, il premio dedicato ai giovani designer e a chiunque voglia esprimere la propria creatività. La migliore idea sarà realizzata sotto la guida di un noto architetto ed esposta al Salone del Mobile. Se la tua immaginazione è alla ricerca di uno spazio tutto suo, il Beck's Prize ti aspetta su **becks.it** e **designboom.com**

BECK'SPRIZE
ISTINTO CREATIVO

LIVE OR EXIST YOU HAVE THE KEY

Foto di A. Bon

Nuova Techna Pro 90.
Più capacità in larghezza, più capacità in altezza.

Techna PRO 90 rivoluziona la struttura della lavastoviglie, offrendo una capacità di carico e un'efficacia di lavaggio da macchina professionale. Con le sue dimensioni di 90 cm di larghezza per 70 di altezza, Techna PRO 90 offre possibilità di carico orizzontale e verticale assolutamente impensabili per una lavastoviglie tradizionale, come lo stivaggio di grandi vassoi di portata o pentole professionali. **www.rexbuilt-in.it**

REX
Electrolux

FATTI PER ESSERE IL N.1

Avviso pubblicitario.

Numero Verde
800.61.61.61
www.bancaintesa.it

Condizioni bloccate almeno fino a GENNAIO 2007

CONTO INTESA BUSINESS.

IL CONTO MODULARE CHE PREMIA LA TUA ATTIVITÀ PROFESSIONALE.

CONTO INTESA BUSINESS. L'UNICO CONTO CHE TI PREMIA QUANTO PIÙ LAVORI CON LA BANCA. IL NUOVO CONTO MODULARE DI BANCA INTESA DEDICATO A TUTTI I LIBERI PROFESSIONISTI, AI COMMERCIANTI E AGLI ARTIGIANI CHE CERCANO NELLA BANCA UN RIFERIMENTO AFFIDABILE PER LAVORARE E CRESCERE INSIEME.

VANTAGGIOSO E TRASPARENTE

Condizioni che migliorano automaticamente all'aumentare del valore complessivo del tuo patrimonio presso la banca e dei finanziamenti in corso. Operazioni illimitate senza costi aggiuntivi.

COMPLETO E FLESSIBILE

Tutti i servizi finanziari indispensabili inclusi nel canone (tra cui carta di credito, carta bancomat e libretti assegni). In più un'ampia scelta di prodotti e altri servizi dedicati alla tua professione a condizioni vantaggiose.

SERVIZI A SCELTA

INTESA ONLINE BUSINESS VIA INTERNET E VIA TELEFONO
CONDIZIONI AGEVOLATE PER L'ACQUISTO DI ALTRI PRODOTTI BANCARI
SOLUZIONI ASSICURATIVE PER LA TUA PROFESSIONE
GESTIONE INCASSI POS – GARANZIA ASSEGNI – CASSA CONTINUA
TANTI PRODOTTI SCONTATI CON LA "VETRINA DEL SORRISO"

LEGGERE I FOGLI INFORMATIVI PRESSO LE FILIALI.

Vogliamo meritare di essere la tua banca.

Banca Intesa

COLLEZIONE AVANT essenza pagina

lo stile di Domina

DOMINA

Tel. 0425.947326
Fax. 0425.947036

Web site:
dominaporte.it
E-mail:
info@dominaporte.it

SCENIK CHIC LINE **RL** IIIII, UNA SCALA A MISURA DI DESIGN.

COLLEZIONE SCALE SCENIK

ALBINI & FONTANOT

Sistema aziendale Albini & Fontanot S.p.A certificato CSQ ISO-9001. Punti vendita numero verde 800-847021. www.albiniefontanot.com

La forma compiuta.

Catturare gli sguardi
per suscitare interesse.
La nuova generazione di faretti
SOLAR II crea attrazioni di luce
senza nascondersi. La forte espressi-
vità delle forme organiche e sinuose,
l'eleganza raffinata e unica fanno
di SOLAR II un protagonista
sicuro di se che conferisce
carattere e trasmette
emozioni.

Small,
Medium o Large.
Un'illuminotecnica fortemente
innovativa e l'utilizzo di
lampade modernissime fanno
di SOLAR II uno strumento
d'illuminazione innovativo e
versatile: dalla versione super-
spot a quella wideflood per
una luce sempre perfetta
sull'oggetto esposto,
compatibile DALI per creare
scene di luce dinamiche in
negozi, boutique, gallerie e
showroom.

Controlled by
LUXMATE Lighting Management

Con la luce
creiamo un mondo di emozioni.
Vi illuminiamo al sito
www.zumtobelstaff.com/solar

Design by Massimo Iosa Ghini

Zumtobel Staff Illuminazione
Soluzioni illuminotecniche innovative
Lichtzentrum Milano
Via G.B. Pirelli, 26
infomilano@zumtobelstaff.it

ZUMTOBEL STAFF

Nel bagno "Playful" di Giovanni Soldini: sanitari Nemea, vasca idromassaggio Fludia angolare, box doccia Aquarian Prestige R, rubinetteria Alfiere, accessori Venice a partire da euro 7.296 IVA esclusa.

Questa è solo una delle innumerevoli combinazioni che Ideal Standard ti offre per comporre un bagno che ti assomigli, in cui essere veramente te stesso. **Numero Verde 800.652290 · www.idealstandard.it**

Ideal Standard

Mille bagni, più il tuo.

MARAZZI GROUP

www.marazzigroup.com

TOTAL PRESENCE

MARAZZI GROUP IS A WORLD'S LEADING MANUFACTURER OF CERAMIC TILES AND SANITARY WARE

■ RESEARCH

■ TECHNOLOGY

■ CREATIVITY

■ KNOWLEDGE

■ CAPABILITY

■ QUALITY

■ DESIGN

■ TRADITION

■ PEOPLE

porta Quadrante, libreria Sixty design Giuseppe Bavuso | www.rimadesio.it | numero verde 800901439

una casa piena di luce / Rimadesio

KALDEWEI

Vasche: il nr. 1 in Europa

FARE NUOVI PROGETTI CON LEI
DA' PIU' SMALTO ALLE TUE IDEE.
GARANTISCE KALDEWEI.

Kaldewei dà uno smalto di novità alle tue idee di progettista. Per soddisfare i desideri e le esigenze specifiche dei tuoi clienti, infatti, ti proponiamo vasche da bagno, vasche idromassaggio e piatti doccia in diverse forme, colori e misure con qualcosa di unico al mondo: lo smalto speciale Kaldewei 3,5 mm. Questo materiale è talmente robusto, solido e resistente ai graffi, che possiamo dare una garanzia di durata di 30 anni. In più, la superficie dei prodotti è autopulente, ideale per mantenere la loro bellezza inalterata nel tempo. I nostri modelli, inoltre, sono stati curati nei design da studi di fama internazionale come Sottsass Associati Milano e Phoenix Design Stoccarda/Tokyo, una certezza in più di pura originalità, che dà stile e personalità alla scelta delle numerose COLLEZIONI KALDEWEI.

Per maggiori informazioni: 0472 200 953 oppure www.kaldewei.com

Om. Il principio. Om. Il primo suono dell'universo. Om. L'ultima sconvolgente cappa di Elica Collection. Om. Una forma pura, che ridefinisce lo spazio e gli oggetti a misura di una perfezione cosmica. Ridefinendo anche le nostre certezze più profonde. E se il design non fosse tutto nella vita? E se ci fosse anche dell'altro? E se l'altro fosse Om? E se Om fosse...

www.elica.com - numero verde 800.888.444

elica COLLECTION

Non si vive di solo design.

tel. +39 0423 7161 fax +39 0423 715050 - numero verde 800 590455

montecarlo design peter jamieson

TUBES

www.tubesradiatori.com

Cersaie
Bologna 28 Settembre - 3 Ottobre
Padiglione 34 - stand E27

MINI.IT

Bridge

Jump

LET'S MINI.

MINI COOPER

MINI

Video Projector
"Bravo"

3M

DESIGN BY
pininfarina

Diamo forma ai contenuti.

Quando un Cliente collabora con noi di Pininfarina Extra può scegliere: puro design, ma anche progettazione e produzione. Perchè da sempre, in Pininfarina Extra, l'estetica si accompagna alla fattibilità e si sviluppa attorno all'uomo. Forma e contenuti insieme, dunque, per dare vita a prodotti che ci aiutano a vivere meglio.

pininfarina
extra
www.pininfarinaextra.it

Product design | Interface design | Engineering | Multimedia | Graphic

pareti tavoli sedie

METHIS

FRAGILE

methis
www.methis.com

Se anche l'occhio vuole la sua parte, perché l'orecchio non dovrebbe fare altrettanto?

Divano M.I.S.S.
(Music Image Sofa System)
Philippe Starck

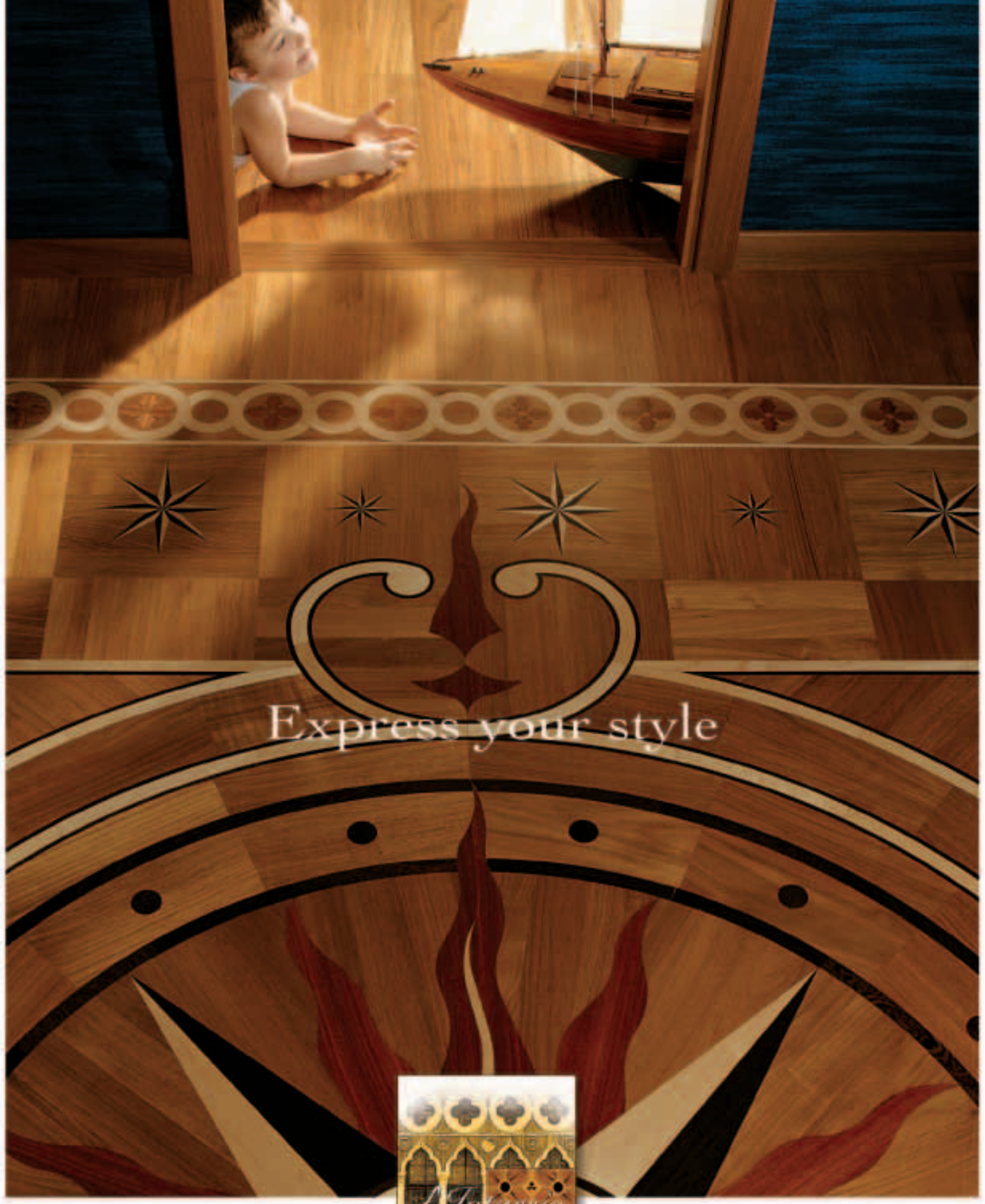
M.I.S.S. di Philippe Starck è un divano che ospita al suo interno un sistema per l'Home Theatre.

Se poi il film non dovesse piacervi, potrete sempre guardare il divano.

Cassina

Cassina S.p.A. - Meda (MI) Italia
+39 0362721 - www.cassina.it
Cassina France - Paris +33 0142949292
Cassina USA - New York 800/7700568
Cassina IXC - Tokyo +81 357254170

BERTI - Divisione Commerciale



800-000300 Per informazioni sui punti vendita

i Disegni i Fondamenti l'Antico i Preziosi l'Intarsio

Tel. 049.932.3611 r.a - info@berti.net www.berti.net

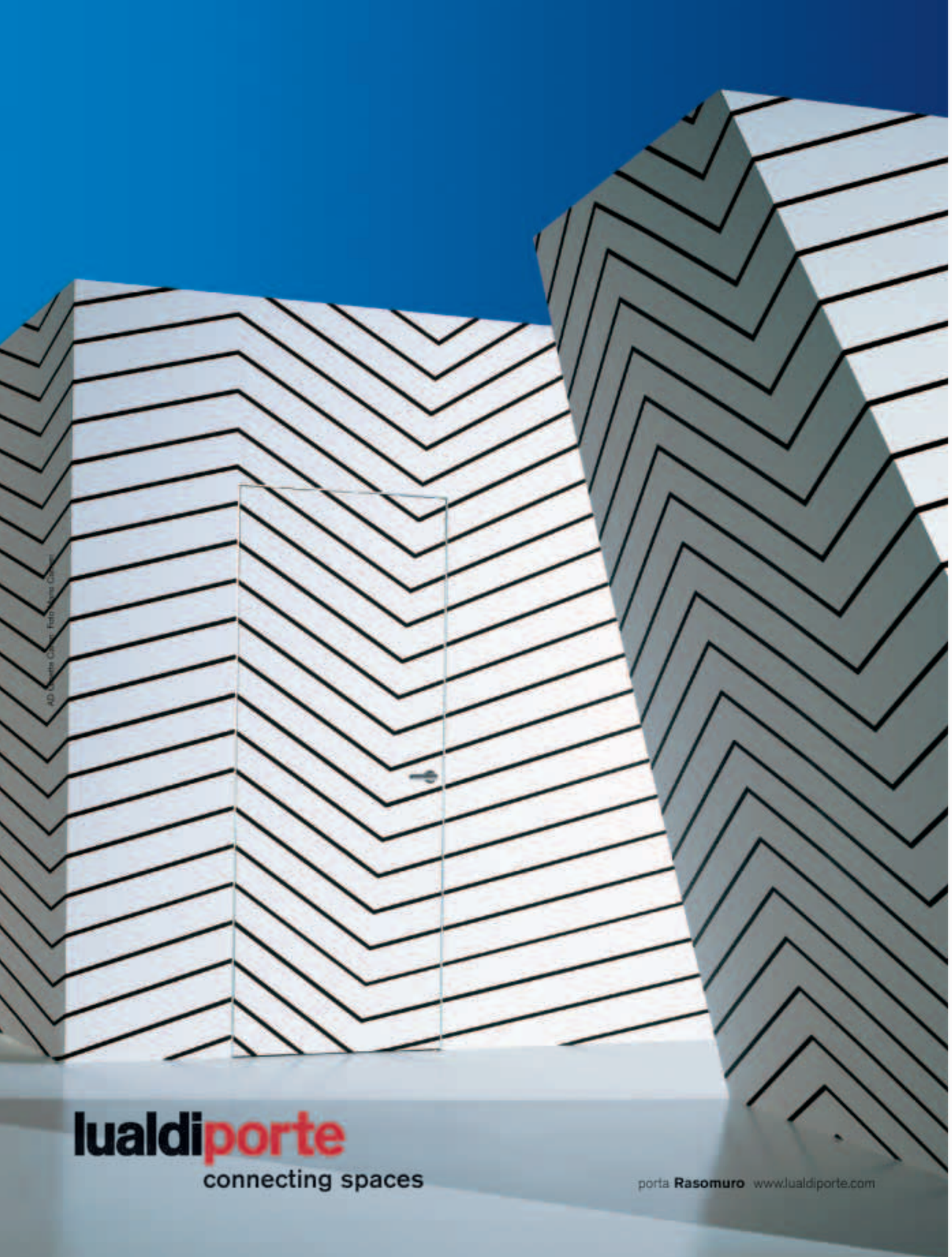
BERTI®
PAVIMENTI LEGNO

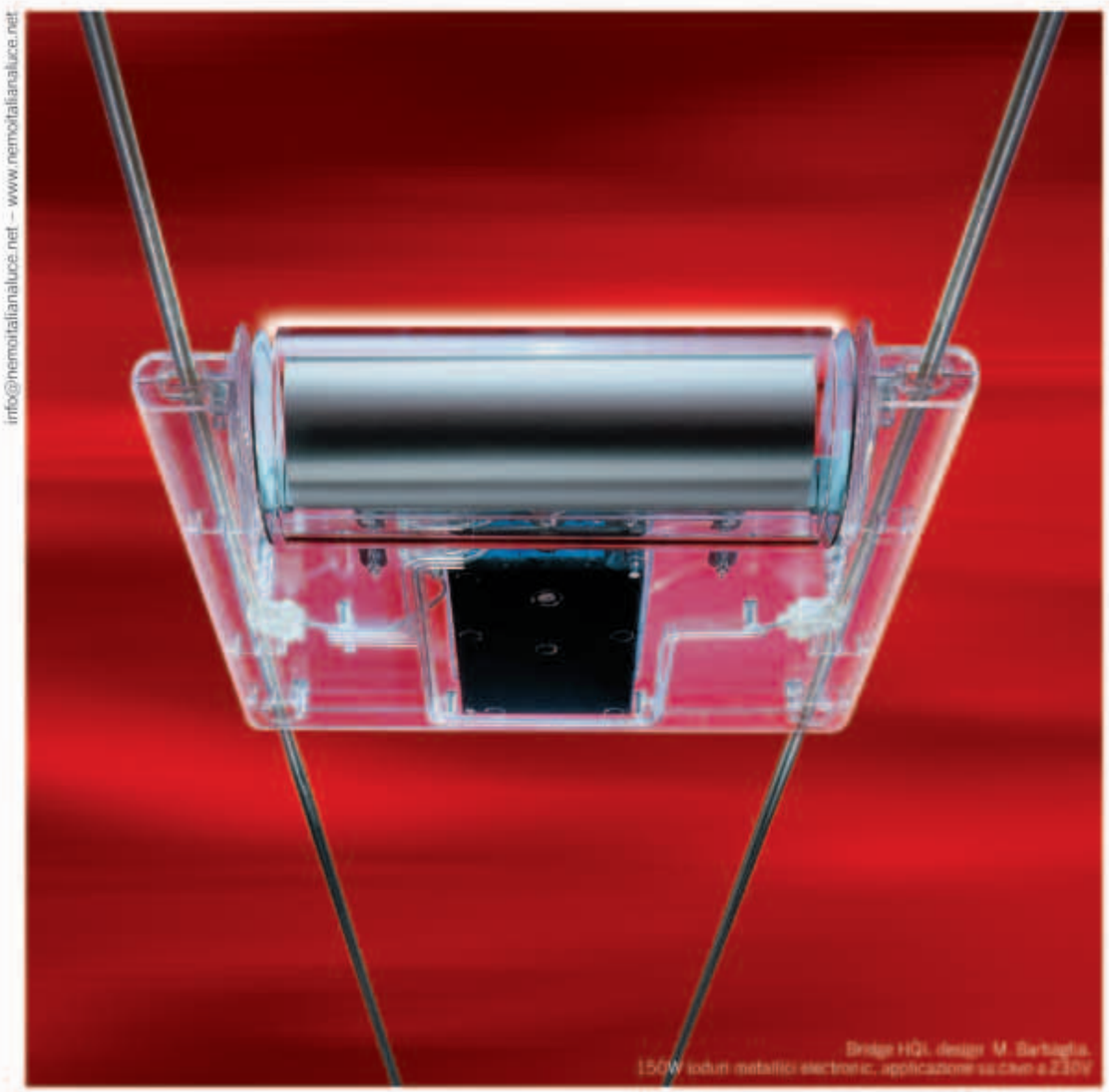
design romano adolini

galassia®

www.galassiaceri.it - tel.0761_573134 - fax 0761_573458 - ph costantini

All'avanguardia della tecnica.
Nuova Audi A6.
Seguire regole nuove.
Per rompere le regole bisogna conoscerle bene. Ci vogliono anni di studi e di risultati. Come la trazione quattro®, le motorizzazioni TDI e FSI®, i cambi tiptronic e multitronic®. Risultati che sono solo i punti di partenza per la nuova Audi A6. Un'auto che utilizza materiali d'avanguardia come l'alluminio. Un'auto che concilia uno stile impeccabile con una sportività esuberante, ad esempio nella versione 3.0 TDI da 225 CV. Perché in fondo, se si vuole rompere una regola, bisogna metterci molta energia.
Audi
Audi Credit finanzia la vostra Audi.
Audi in Italia sceglie





ENJOY THE LIGHT

NEMO ITALIANALUCE
GRUPPO CASSINA

Overlite, Milano
GiBi Lux, Modena
Controluce, Monfalcone GO
Cacciavillani, Reggio Emilia
Caem, Marostica VI
Punto Luce, Villaguardia CO
Marcolin Illuminazione, Viadana MN

layer 1

design: Favaretto&Partners

layer : a single-piece system allowing for both horizontal and vertical growing, only limited by your imagination.

GUIALMI

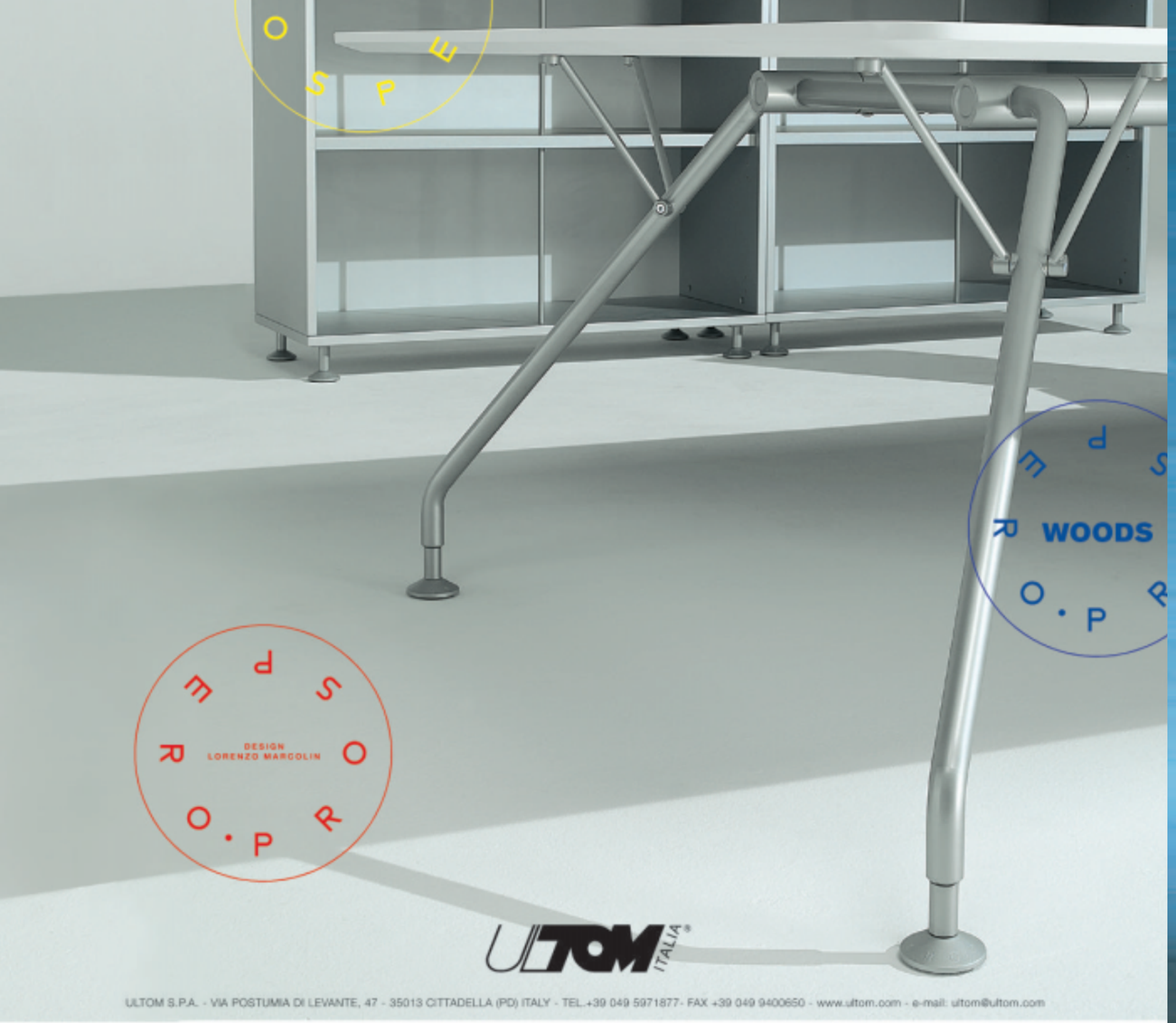
EMPRESA DE MOVEIS METALICOS, S.A.
FÁBRICA:
Ap. 1 Agueda de Cima 3754-909 ÁGUEDA, PORTUGAL
T. +351 234 66 66 00 F. +351 234 66 69 00
guialmi@guialmi.pt
www.portugalmoveis.com/guialmi

pura

www.duka.it

duka

La cabina doccia


WOODS
DESIGN
LORENZO MARCOLIN
ULTOM ITALIA
ULTOM S.P.A. - VIA POSTUMIA DI LEVANTE, 47 - 35013 CITTADELLA (PD) ITALY - TEL.+39 049 5971877- FAX +39 049 9400650 - www.ultom.com - e-mail: ultom@ultom.com

mizar
PROFESSIONAL LIGHT SYSTEMS
TECHWING proiettore da parete progetto di momodesign
www.nuovamizar.com Gruppo Laguna Light

QUANDO SCOPRO, NASCO.

Musa

QUANDO GUIDO, SONO.

Aggiungete valore al valore: se scegliete Lancia Musa con Panure Lancia potrete avere 2 anni di garanzia contrattuale + 3 anni o 120.000 km di garanzia aggiuntiva dal costruttore.*

PANURE LANCIA

*I termini e le condizioni della Garanzia Panure Lancia sono contenuti nel contratto "Panure Lancia" disponibile presso le Concessionarie Lancia. Lancia Musa: consumi da 5,0 a 6,6 litri/100km (ciclo combinato). Emissioni CO_2: da 132 a 157 g/km.

Sistemi Metra.
Grande tecnologia a sostegno di grandi idee.

I progetti più ambiziosi e innovativi trovano nei sistemi in alluminio Metra il sostegno ideale. La duttilità di questo metallo viene valorizzata appieno dai servizi del MAP (Metra Assistenza Progetti), team specializzato che offre consulenza e supporti alla progettazione.
Accanto ai sistemi personalizzati, Metra vi offre una gamma di 30 diversi sistemi: facciate fotovoltaiche, continue e sospese, infissi scorrevoli e a battente, persiane, profilati in alluminio e legno o alluminio e cotto... All'interno di ciascun sistema potete sempre contare sulla versatilità, resistenza e riciclabilità dell'alluminio e sulla vasta scelta di forme e colori. A garanzia di una perfetta tenuta acustica e termica, ogni profilato Metra è dotato di accessori originali. Interventi e costi di manutenzione sono ridotti al minimo, grazie all'alta qualità delle lavorazioni e delle finiture.

Metra.
Un concentrato di tecnologia.

www.studiovizioli.it

metra

Sistemi per forme d'autore.

www.metra.it

Per ricevere maggiori informazioni e materiale illustrativo, compilate il coupon e inviatelo a: Metra SpA via Stacca, 1 - 25050 Rodengo Saiano (BS) oppure via fax 030 6810365

Cognome: Nome: Professione: Via: N°

CAP: Città: Provincia: Tel:

Mi interessa la documentazione su: ☐ Richiedo materiale informativo. I soggetti che mi interessano sono:

☐ Consulenza ☐ Supporti informatici alla progettazione ☐ Informazioni sui Sistemi Metra

Metra Spa garantisce la massima riservatezza dei dati forniti e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione scrivendo a Metra SpA. I dati verranno utilizzati al solo scopo di inviare proposte commerciali, in conformità alla legge 675/96 sulla tutela dei dati personali.

DOMUS

WELL BOX
decoma design

Forma e desiderio, modellano le qualità della bellezza, accendono i nostri sensi. Con Well Box abbiamo dato norma a molte funzioni. Acqua, vapore, musica, luce e colore, sono il visibile in forma di parole, il valore della differenza. Abbiamo creato uno spazio di consonanza fra risorse tecnologiche, capacità espressive e risposte funzionali. Idrojet, bagnoturco, cromoterapia e doccia scozzese, diffusione sonora e modulazione luminosa dei flussi, sono il piacere della prova, l'evoluzione naturale del benessere. Sani si cresce.

> **CERSAIE**
salone internazionale
della ceramica per l'edilizia
e dell'arredo bagno
bologna, 28 settembre - 03 ottobre 2004
pad 29 stand A53 - B56

www.megius.com tel +39 049 9048711

megius

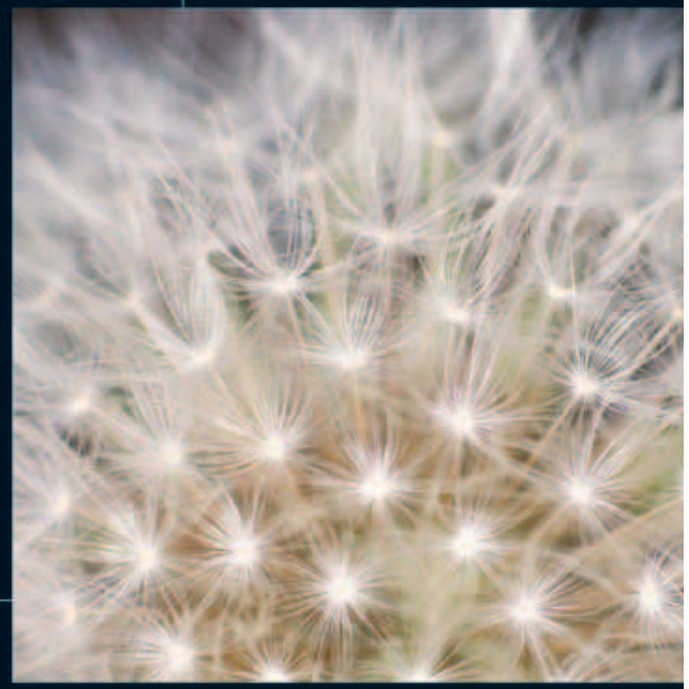
creatività

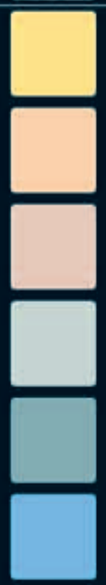
Con il progetto Creatività, Arpa individua nuove modalità espressive, declina cromatismi, aggrega segni e colori. Così che i laminati smettono di essere puri fondali neutri ed invece assumono una valenza decorativa di primaria importanza, diventano progetto estetico-culturale, cifra stilistica ed avventura della creatività.

natural chic ethnic optical seventies technicolour hi tech

natural chic

Tutto viene filtrato dalla lente dell'immaginazione.
La natura offre un mare di occasioni, basta guardare da vicino e da lontano, rimpicciolire o ingrandire; la disponibilità a coglierle risiede in una dimensione progettuale, oltre che, ovviamente, in qualcosa di molto misterioso e insondabile che chiamiamo creatività.





Il laminato decorativo ad alta pressione.
Tecnologia produttiva,
costante innovazione, sperimentazione,
qualità globale. Dal 1954.

Arpa industriale spa
12042 Bra Italy
arpa@arpaindustriale.com
www.arpaindustriale.com

Arpa

art direction Castiglia associati grafiche design romanoassociati.com

lapalma

THIN COLLECTION
DESIGN
KARRI MONNI

www.lapalma.it

COMFORT AMBIENTALE :
SOMFY METTE LA NATURA IN MOVIMENTO.

Operatore tubolare

Sensore Soliris RTS

Telecomando Telis 4 RTS

Per la natura stessa delle sue soluzioni, Somfy favorisce la progettazione di edifici "ecologicamente sani". In qualità di azienda di riferimento nel mercato mondiale dell'automazione delle protezioni solari per le facciate, Somfy mette a disposizione dei professionisti il proprio contributo per migliorare la relazione tra l'uomo ed il suo ambiente naturale.
Attraverso gli operatori, i sistemi di comando e gli automatismi assicuriamo il miglior comfort negli ambienti di vita e di lavoro, in modo sano, rispettoso dell'ambiente ed economico.
Lavoriamo ogni giorno in stretto rapporto con i migliori progettisti di oltre 50 paesi nel mondo per dare, ovunque, concretezza al concetto di "Architettura vivente".

Somfy Living Architecture
Somfy Italia s.r.l. - via Copernico 38/40 - 20090 Trezzano s/Naviglio, Milano
Tel. : +39 02.44.55.583 - Fax : +39 02.44.55.148 - www.somfy.it

Per maggiori informazioni: 800.827.151

SOMFY

SISTEMA WIND
PORTE SCORREVOLI E BATTENTI
IN ALLUMINIO E VETRO STRATIFICATO
F.lli Longhi s.r.l.
via Indipendenza, 143
20036 Meda (Milano)
tel. 0362.341074 r.a.
fax 0362.340271
www.longhi.it
E-mail: longhi@longhi.it
LONGHI

design Giacomo Botticchio
Aquarama
crystal emotions
malachite
pearl
wengé
Tel. +39 035 68 39 91 www.aquaramaline.com

Selene design Massimo Iosa Ghini
Planet design Luca Casini
Tecno design Giorgetto Giugiaro
Olivari. Sempre all'altezza.
Stilo design Enzo Mari
OLIVARI
www.olivari.it tel +39 0322 835080

Soluzioni Fassa. Parlano i risultati

“Colore e stile.
Per la mia casa voglio
solo grandi firme.”

LINEA DECORCALCE

Soluzioni minerali pregiate, di elevata traspirabilità e di grande effetto estetico: sono i colori della **Linea Decorcalce.** Ideali sia per il restauro e il recupero di vecchi edifici che per impreziosire e valorizzare, con effetti antichizzati, edifici di nuova costruzione. Sono prodotti moderni e di facile applicazione disponibili in un'ampia scelta di colori per soddisfare le esigenze della tradizione e dell'innovazione. La **Linea Decorcalce** comprende un'ampia gamma di finiture sia per interni che per esterni: una pittura e un intonachino alla calce, una lisciatura satinata con effetto "marmorizzato", uno stucco con finitura lucida effetto "sale e pepe" e, infine, uno stucco lucido con toni marmorei ed effetti sfumati. La Linea Decorcalce fa parte della **Linea Colori Fassa** che comprende anche le linee Acrilica, ai Silicati e Idrosiliconica. Tecnologia d'avanguardia, processi produttivi completamente automatizzati e controlli rigorosi in tutte le fasi della lavorazione fanno della **Linea Colori Fassa** una scelta di colore, una scelta di stile.

Servizio Clienti
NUMERO VERDE
800 303132

www.fassabortolo.com

FASSA BORTOLO
QUALITÀ PER L'EDILIZIA

CERAMICA GLOBO
Castel Sant'Elia 01030 (VT)- Italy
Tel. +39 0761 516568 Fax. +39 0761 515168
www.ceramicaglobo.com
info@ceramicaglobo.com

maxdesign
Via dei Banduzzi, 75
33050 Bagnaria Arsa
Udine, Italy
Tel. +39 0432.996412
www.maxdesign.it
info@maxdesign.it

800-609291
Per conoscere il punto vendita a Voi più vicino.
Con Agos Itafinco scegli subito la tua porta FerreroLegno ed inizierai a pagarla dopo 60 giorni con un finanziamento a tasso ZERO in 12 mesi.

a new material

We are developing
the ideas of the future.
Giant formats, ventilated façade
systems, metallic surfaces,
extreme resistance, exclusive
designs... ceramic tile is no
longer only the traditional wall
and floor covering you knew.
It is evolving into a new material.
Discover it.

tile of spain

a new material

www.spaintiles.info - ASCER - Spanish Ceramic Tile Manufacturers' Association - Telf: + 34 964 727 200 - Fax: + 34 964 727 212 - e-mail: comercio@ascer.es

Tile of Spain is a registered trade mark of ASCER (Spanish Ceramic Tile Manufacturers' Association)

... il bagno vissuto intensamente

...the bathroom deeply experienced

CATALANO
www.catalano.it

Lamm

BLADE SYSTEM design Dante Bonuccelli

Lamm s.p.a. via Verdi, 19/21 San Secondo Parmense (Pr), Italy
t. +39 0521.877511 www.lamm.it info@lamm.it

... il bagno vissuto intensamente

...the bathroom deeply experienced

C2

CATALANO
www.catalano.it

TREND

REFIN
Ceramiche da vivere

Opera d'Artech.

ARTECH è il primo gres porcellanato di Refin certificato Ecolabel. Straordinario "effetto metallo" per superfici inalterabili e contemporanee, nel nuovo formato 60x60 e nella versione strutturata ideale per esterni: ceramica ad alta tecnologia nel rispetto dell'ambiente.

www.refin.it - info@refin.it

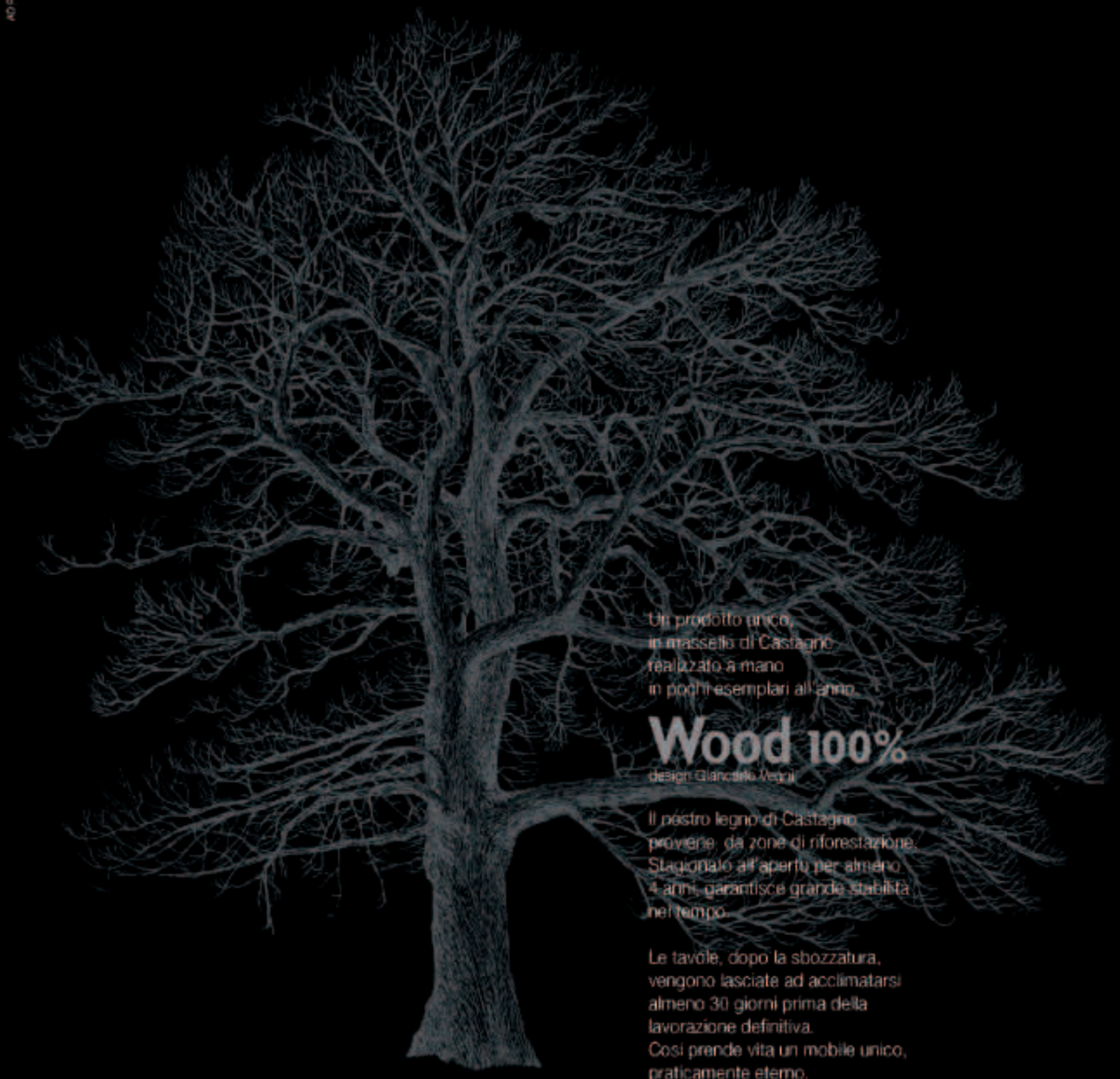
... il bagno vissuto intensamente

...the bathroom deeply experienced

C3

CATALANO
www.catalano.it

AD Roberto Nicosia - New Kreativity - Photo Stefano Tonielo



Un prodotto unico,
in massello di Castagno
realizzato a mano
in pochi esemplari all'anno.

Wood 100%

design Giancarlo Vegni

Il nostro legno di Castagno
proviene da zone di riforestazione.
Stagionato all'aperto per almeno
4 anni, garantisce grande stabilità
nel tempo.

Le tavole, dopo la sbozzatura,
vengono lasciate ad acclimatarsi
almeno 30 giorni prima della
lavorazione definitiva.
Così prende vita un mobile unico,
praticamente eterno.

Per Wood 100% Effeti ha scelto
elettrodomestici che durano nel
tempo, affidabili, con tecnologia
tedesca.

AEG

Effeti
CUCINE UNICHE

© Effeti Industrie SpA
Tavarnelle V.P. (Firenze) Italy
tel. + 39.055.80.70.91
www.effeti.com effeti@effeti.com

COTTO FAENZA

COTTO FAENZA

L'equilibrio della tradizione

800-961922

www.luxy.com

LUXY

Alfa Crosswagon Q4 Trazione Integrale.
Per affrontare qualsiasi tipo di terreno, un assetto rialzato da terra di ben 164 mm. Per dominare qualsiasi tipo di situazione, un rivoluzionario sistema di trasmissione integrale permanente a tre differenziali, con il centrale di tipo Torsen C, che garantisce una ripartizione dinamica della trazione. È la nuova Alfa Crosswagon Q4: piacere di guida e sportività non hanno più confini.
La bellezza non basta.

www.alfaromeo.it

Alfa Crosswagon Q4

Consumi (litri/100 km) ciclo combinato: 7,1. – Emissioni CO_2 (g/km): 188.

Fai spazio alla tua immaginazione.

SCRIGNO: l'idea scorrevole che apre la tua casa a nuove sorprendenti soluzioni di eleganza. Con il controtelaio garantito 12 anni porte e finestre scorrono all'interno della parete, appaiono o scompaiono a piacere: gli ambienti si ampliano, tu immagini, SCRIGNO fa. Con infinite possibilità di personalizzazione e misure, SCRIGNO dà spazio alla tua immaginazione e ad ogni esigenza di stile, design, finitura per interni e per esterni. Come in questo SCRIGNO Essential con porta Lumina. Puoi parlarne con i Rivenditori Autorizzati SCRIGNO o al numero verde. SCRIGNO srl • Porte, finestre, sistemi scorrevoli • via Casale, 975 • 47828 S. Ermete di Santarcangelo (RN) tel. 0541 757711 • fax 0541 758744 • www.scrigno.net • scrigno@scrigno.it

Numero Verde 800-314413

SCRIGNO®

La casa è magica con Scrigno

energia in evoluzione

runtal

CALORIFERI & SCALDASALVIETTE

runtal italia s.r.l. - [illegible]

CITTERIO for Architecture

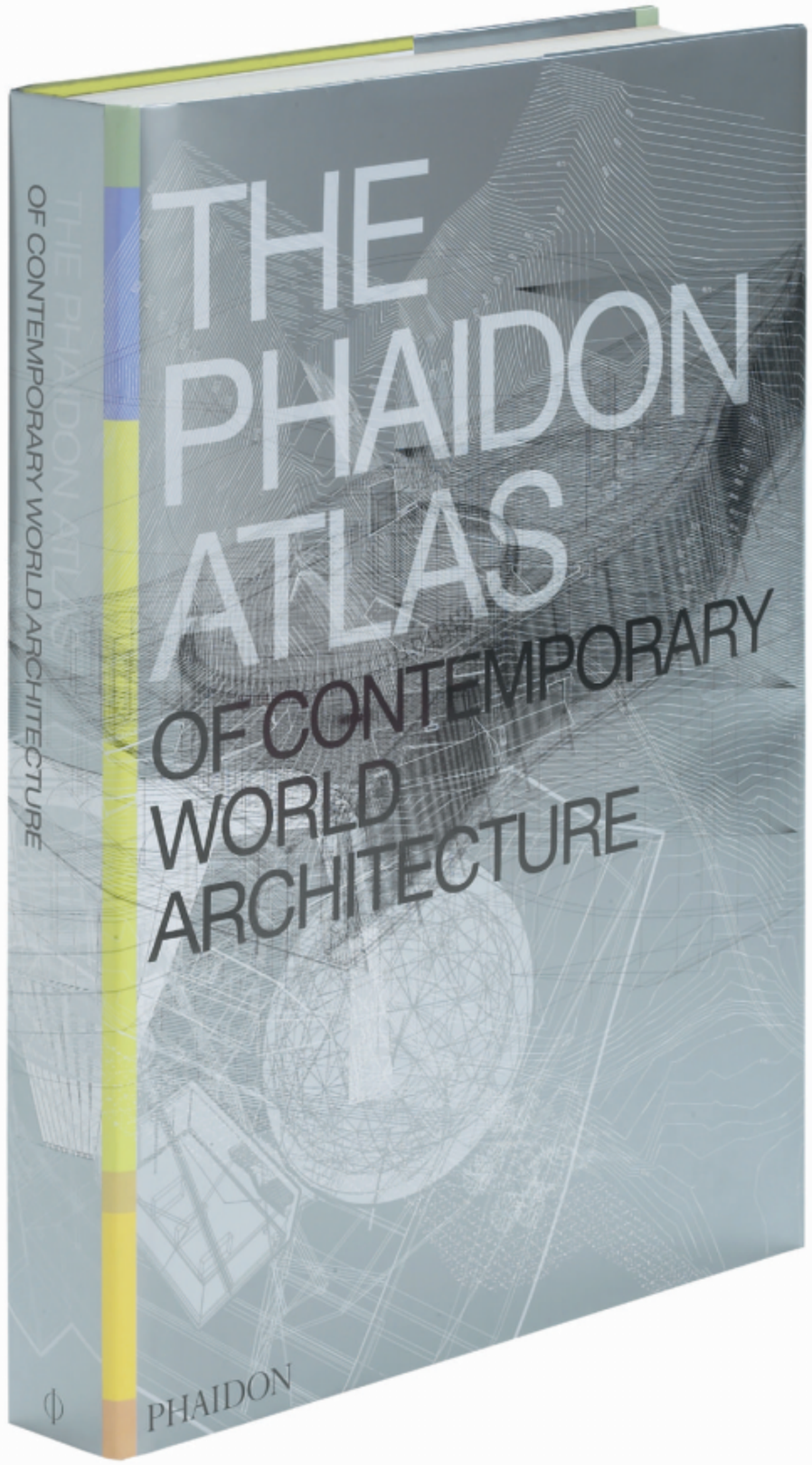
CITTERIO

Citterio S.p.A.
33044 Sirone (Lecco) Italy
Via Don G. Brambilla 16/18
Telefono: ++39-031-833339
e-mail: vendite@citteriospa.com
Telefono: ++39-031-833545
www.citteriospa.com

ISO 9001:2000

SEALED/NP3/POINT
Design:
Franco Mirenzi, Vittorio Parigi
U.T. Citterio

Ph. Sabine Schweigert



"...the new Phaidon Atlas is an amazing adventure. Never have I seen more works of architecture from around the world so extensively documented. This Atlas which covers the globe is a must-have for architecture students and professionals alike, as it documents built work from Iceland to New Zealand."
Richard Meier, Architect

"I spent part of my childhood looking at maps of the world. In my teenage years my interests turned to ethnography, a human geography. Today the maps I love the most are the ones about architecture. They provide all the information you need without bias. They leave you free to love or hate, without any interference. I love atlases."
Renzo Piano, Architect

"Move over Bannister Fletcher, there's a new book in town."
Aaron Betsky, Director of Netherlands Architecture Institute (NAI)

"It's a fascinating education for those of us who build or care about making architecture."
Hani Rashid, Architect and Designer, Asymptote

"Now we need to reinforce the shelving!"
Zaha Hadid, Architect

"What a brilliant resource."
David Adjaye, Architect

"Unique, definitive and authoritative, the Atlas demonstrates that architecture is a truly global phenomenon."
Deyan Sudjic, Curator and Critic

"A wonderful resource on architecture."
Bob Emmerson, Chairman, Arup Group

"A first-class ticket."
Will Alsop, Architect

No wonder it's big.
It contains 236 single houses, 59 universities, 91 office buildings, 45 apartment buildings, 4 international airports, 26 multiple housing buildings, 69 museums, 20 town halls, 16 railway stations, 15 churches and 39 art galleries.
All for €150 from good bookstores.
For more information
www.phaidon.com/atlas

Stiamo in disparte per il bene dell'arte

Dall'esperienza di **Mitsubishi Electric** nascono gli innovativi **Sistemi di climatizzazione** pensati per le realizzazioni prestigiose: musei, edifici ecclesiastici e palazzi storici. **Discreti e poco invasivi, creano il microclima ideale** per la conservazione di ogni opera d'arte, offrendo ai visitatori un elevato comfort ambientale. Grazie al loro sviluppo modulare consentono di tenere gli **ambienti sempre aperti al pubblico** e garantiscono **tempi rapidi d'installazione a costi ridotti.**

Mitsubishi Electric Climatizzazione è al vostro servizio per soddisfare le specifiche esigenze di ogni edificio.

Scegliere Mitsubishi Electric significa prendersi cura dell'arte e del benessere del pubblico.

MITSUBISHI ELECTRIC EUROPE
Filiale per l'Italia
Fax 039.6053.348
e-mail: clima@it.mee.com
www.mitsubishielectric.it

MITSUBISHI ELECTRIC
CLIMATIZZAZIONE

EUROLEGNO

Volo
design: marco poletti

EUROLEGNO M.C.A.B. s.r.l. - località Pineta zona industriale,11 - 06060 Castiglione del Lago - PG
Tel. +39 0759686819-1 (15 linee r.a.) - Fax +39 0759680155 - E-mail: info@eurolegno.it - www.eurolegno.it

TW TIME SYSTEM

DEDICATI AL LAVORO

Atelier Bellini – Claudio Bellini_John Bennett

Frezza Spa Via Ferret, 11/9 31020 Vidor (Treviso) Italy Phone +39.0423.987601 Fax +39.0423.987800 www.frezzainc.com info@frezzainc.com

FREZZA®

QUANDO MAMOLI
ESPORTAVA IN FRANCIA
I SUOI PRIMI RUBINETTI,
I GRANDI NOMI DELLA MODA
ITALIANA
NON ERANO ANCORA NATI.
OGGI LA MODA ITALIANA ESPORTA
IN TUTTO IL MONDO. ANCHE MAMOLI.

"Robinetterie" la definizione storica di Mamoli, si racconta sia stata coniata nel 1938 dal fondatore, Spartaco Mamoli, vista l'assonanza con il francese "robinetteries", per entrare più facilmente nel mercato francese. Ma è grazie alla qualità e al design dei nostri prodotti, che siamo entrati, a pieno titolo, a far parte del gruppo delle migliori aziende del made in italy nel mondo.

MAMOLI
Robinetterie
www.mamoli.com - info@mamoli.com

TORNIAMO A PARLARE DI AUTOMOBILI.

www.peugeot407.it

NUOVA PEUGEOT 407 SW. MAGNETIQUE. Parliamo di confort: tetto in vetro panoramico, parabrezza Wide Screen, sospensioni in alluminio anteriori a doppio triangolo e posteriori Multilink. Parliamo di sicurezza: fino a 9 airbag, ESP con ripartitore elettronico di frenata, ABS con assistenza alla frenata di emergenza. Parliamo di motori: Euro 4 da 110 a 211 CV, benzina e Diesel HDi con overboost e FAP®, Filtro Attivo Antiparticolato, il Diesel più pulito al mondo.

407 SW

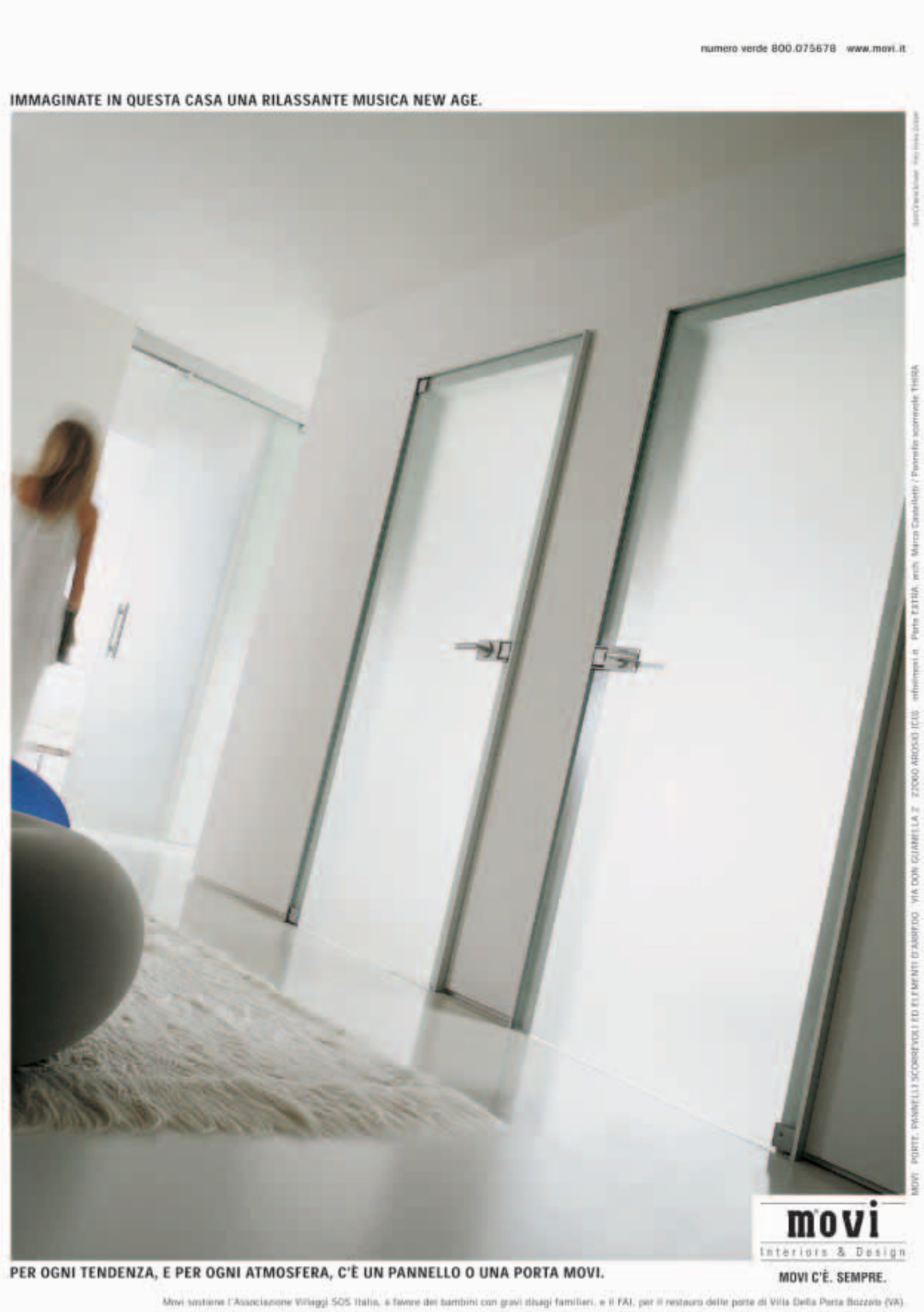
PEUGEOT

PEUGEOT FINANZIARIA. Valore ai sogni.

PEUGEOT RACCOMANDA TOTAL.

800 800 407 Numero Peugeot

Toglietevi
il pensiero.
idea Allarme gas-stop. Fiuta immediatamente la fuga di gas metano o GPL. Vi segnala con messaggio acustico e ottico il pericolo. Blocca istantaneamente l'elettrovalvola di erogazione. E se non siete in casa, lancia l'allarme telefonico ai numeri programmati. Toglietevi ogni preoccupazione, con l'allarme gas-stop Idea.
VIMAR
Energia positiva.
www.vimar.it/casa


numero verde 800.075678 www.movi.it
IMMAGINATE IN QUESTA CASA UNA RILASSANTE MUSICA NEW AGE.
movi
Interiors & Design
PER OGNI TENDENZA, E PER OGNI ATMOSFERA, C'È UN PANNELLO O UNA PORTA MOVI.
MOVI C'È. SEMPRE.
Movi sostiene l'Associazione Villaggi SOS Italia, a favore dei bambini con gravi disagi familiari, e il FAI, per il restauro delle porte di Villa Della Porta Bozzolo (VA).

CAODURO®

Eleganza nelle forme, qualità dei materiali e cura dei dettagli fanno della Caoduro Spa il Leader nelle coperture in materiale plastico fin dal 1951

Varsavia - Biblioteca Universitaria
University library

Cupole, Tunnel, Lucernari Continui, Evacuatori di Fumo e calore a Norma Uni 9494

Domes, Tunnels, Continuous Rooflights and Smoke and heat exaust system in compliance with UNI 9494 standards

CAODURO® spa
Via Chiuppese, 15
36010 Cavazzale (VI) ITALIA
Tel. ++39(0)444.945959
Fax ++39(0)444.945164
E-mail: info@caoduro.it
Web site: www.caoduro.it

SINCERT

BREDA, UN PORTONE DI CARATTERE!

Noi di BREDA sappiamo che nel progettare una casa, desiderate dare libero sfogo al vostro estro creativo.
Sappiamo anche che il vostro cliente "idealizza", attraverso la sua casa, i gusti ed il carattere della propria personalità.
Oggi anche con un PORTONE GARAGE potete ottenere un altissimo livello di "personalizzazione" con i più alti standard di qualità; ma solo con un portone sezionale BREDA.

È con il carattere che si evidenziano le proprie qualità!

BREDA® SISTEMI INDUSTRIALI
PORTONI SEZIONALI EVOLUTI
www.bredasys.com

Per richiedere materiale illustrato, contatta il Numero Verde gratuito: **800-577929** *Dal Lunedì al Venerdì, 8:00-12:30 14:00-18:30*

PANARIAgroup®
INDUSTRIE CERAMICHE S.P.A.

L'ECCELLENZA IN CERAMICA

5 MARCHI PRESTIGIOSI
di consolidato successo: Panaria, Lea, Cotto d'Este, Fiordo, Margres, con un organico di 1.052 dipendenti.

7.120 PUNTI VENDITA
nel mondo seguiti da 278 Agenti di Vendita.

211.906.000 €
di fatturato nel 2003 con un incremento medio registrato negli ultimi 5 anni del 14,12%.
122.384.000 € il fatturato del primo semestre 2004.

PANARIAgroup
INDUSTRIE CERAMICHE S.P.A.

UNA SCELTA SICURA

Via Panaria Bassa, 22/a - 41034 Finale Emilia (MO) Italy - info@panariagroup.it - panariagroup.it

SHOW ROOM: PALAZZO TADELLI SANGUINETTO VERONA 0442 365250 WWW.MORELATO.IT

MORELATO

EBANISTERIA ITALIANA

Pyros*: ditelo con la luce

Il più innovativo proiettore professionale per esterni è la soluzione ideale per chi da un apparecchio di illuminazione esige il massimo della flessibilità progettuale.

L'orientabilità multi-direzionale, l'ampiezza della gamma delle ottiche e della potenza delle sorgenti insieme alla possibilità di impiegare filtri e accessori senza vincoli di abbinamento lo rendono lo strumento progettuale per esterni più efficace tra quelli a disposizione di architetti e lighting designer.

www.targetti.com

*Pyros è il nuovo proiettore per esterni 35-150W di Exterieur Vert / Gruppo Targetti.

targetti

Cultura della luce

Porte d'arredo brevettate in vetro temperato, scorrevoli e a battente.

Decoro "Città" di **EMILIO TADINI**

Henry glass®

ITALY ++39 0422 209411 www.henryglass.it

Accademia srl
via Indipendenza 4,
33044 Manzano (UD)
T 39 0432 754439
F 39 0432 751167
info@accademiaitaly.com
www.accademiaitaly.com
Gruppo Potocco

accademia

Think free, be free, work free.

archiutti

wash

design ambostudio

COLOGNE 19 - 23 October 2004 Hall 13.1 Stand D 058 / E 059

archiutti s.p.a. Via Postumia Ovest, 200 31050 Olmi di S. Biagio di Callalta Treviso ITALY Tel. +39 0422 7947 Fax +39 0422 892304 www.archiutti.com e-mail: info@archiutti.it

PRIMA DI TUTTO

rex
CERAMICHE ARTISTICHE

LOGICA

Numero Verde
800-009694

www.rex-cerart.it

Richiedi il tuo "REX USER"

Andreu World

Showroom & Main Office:

C/ Los Sauces, 7 Urb. Olimar
Chiva -Valencia- Spain
Postal address: P.O.Box 127, E- 46370
Telephone: +(34) 961 805 700
Fax export: +(34) 961 805 831
E-mail: aworld@andreuworld.com
Web: www.andreuworld.com

Andreu World en Italia:
Dessie' S.R.L.

Via di Sottomonte 37/B
55060 Guamo - Capannori - Lucca

Tel: 0583 492738
Fax: 0583 490281
E-mail: dessie@tin.it

Ronda ■ Lievore, Althert, Molina

ORGATEC Cologne from 19th October to 23rd October. Hall 14.2

Photo: Gerardo Kerra Artwork: William Kerra Concept and Styling: Manuel Salmol Studio. © Nadine, designwork

Pavilion system from Planus Pavilion Collection, designed by Antonio Citterio.

TRE-Più

TRE-P&TRE-Più, divisione **TRE-Più** via Vittorio Veneto, 14/16 22060 Cabiate (CO) tel. +39 031 766000 fax +39 031 768383 trepiu@trep-trepiu.com www.trep-trepiu.com
Showroom: Milano - Roma - Venezia - New York - Los Angeles - Chicago - Miami - Tokyo - Pechino - Mosca - Londra - Parigi - Nizza - Cannes - Barcellona - Francoforte - Atene

UNA sedia, MOLTI dettagli innovativi.

I braccioli permettono tre tipi di movimento: verticale, rotatorio, assiale; lo schienale, disponibile in tre colori, può essere personalizzato con diverse tipologie di rivestimento o con supporto lombare regolabile. I meccanismi e il design garantiscono un comfort su misura.
Una: un'immagine fresca, creata all'insegna del cambiamento e della personalizzazione.

UN A chair, MANY innovative details.

The armrests allow three kinds of movement: vertical, rotating, axial; the backrest, available in three colours, can be customised with different types of upholstery or with adjustable lumbar support. Both the mechanisms and design guarantee tailor-made comfort.
UNA: a fresh image, characterised by change and personalisation.

design by Baldanzi & Novelli

Prodotto segnalato
su ADI Design Index 2004

ORGATEC
International Trade Fair for the Planning, Furnishing and Management of Business Environments

ORGATEC - Colonia 19-23/10/2004
BUM pad. 12.2 - stand A041

BUM

Via Natta, 27-31 - 36040 Brendola (VI) - Italy - Tel. +39 0444 706511 - Fax +39 0444 706555 - www.bum.it - buminfo@bum.it

Confalonieri: nuovi portabiti

Forte della sua leadership nel settore, come attestato da una recente ricerca di mercato effettuata su progettisti e rivenditori, Confalonieri presenta una serie di nuovi portabiti, inseriti nel catalogo dedicato ai complementi d'arredo. Le nuove proposte si posizionano, come sempre, nell'ambito del design moderno: Marconato & Zappa disegnano due nuovi portabiti dalle linee squadrate, caratterizzate da una sostanziale pulizia formale, mentre quelli firmati da Bert & Bert hanno un design più morbido e maggiormente funzionale.
I nuovi portabiti si affiancano ai pezzi storici della collezione Confalonieri, che comprende circa trenta modelli, molti dei quali sono entrati a far parte della storia del design italiano dal 1960 ad oggi.

1

3

2

4

I nuovi appendiabiti Confalonieri sono complementi d'arredo moderni di qualità: portano la firma di Marconato & Zappa i modelli in metallo pressofuso PA00273 (1) disponibile nelle finiture argento 7, cromo lucido, nichel D e PA00275 (2), in argento 7, metallico, cromo lucido o satinato, nichel satinato. Disegnati da Bert & Bert, i modelli PA01274 (4) in metallo pressofuso e alluminio con finitura argento 7, champagne e metallico e PA00276 (3) in metallo pressofuso con finitura argento 7, metallico, cromo lucido, nichel satinato

Confalonieri: new clothes hangers

■ Recent market research carried out on designers and retailers confirms Confalonieri's leading role in the sector. Here they present a series of new clothes hangers in a catalogue dedicated to furnishing accessories.
The new models fit perfectly, as always, into modern design surroundings. Marconato & Zappa have designed two new clothes hangers with square lines, characterised by a sleek, clean-cut formal look, while the ones signed by Bert & Bert have a softer design that is mainly functional in character.
The new clothes hangers go beautifully with historic pieces from the Confalonieri collection, which encompasses roughly thirty models, many of which have become a key part of Italian design history dating back to 1960.

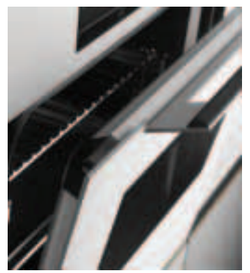
■ The new Confalonieri clothes hangers are top quality modern decor complements. PA00273 (1) models in die-cast metal, which bear the Marconato & Zappa signature, are available in silver 7, glossy chromium plate, nickel D and PA00275 (2) finishes, in silver 7, metallic, glossy chromium plate or satin-finish, or satin-finish nickel. Designed by Bert & Bert, PA01274 (4) models in die-cast metal and aluminium with a silver 7 finish, champagne and metallic and PA00276 (3) in die-cast metal with a silver 7 finish, metallic, glossy chromium plate or satin-finish nickel

CONFALONIERI

Umberto Confalonieri & C. S.r.l.
Via Prealpi, 11
I-20034 Giussano (MI)
T +39-036235351
F +39-0362851656
Numero verde 800 316717
info@confalonieri.it
www.confalonieri.it

Rex Electrolux: Linea Quadro Alluminio

I forni della linea Quadro Alluminio esprimono un design eccellente e prestazioni altrettanto straordinarie, ottenute nel pieno rispetto dell'ambiente.
La porta, con apertura tradizionale (FMQ 0200) o a libro (FLQ 0200), è costituita da un'unica lastra di alluminio, da 4 mm di spessore, dalla quale è ricavata direttamente la maniglia, lineare e squadrata.
La finestra del forno – un triplo vetro ipotermico con cristallo interno termoriflettente – è perfettamente a filo con l'alluminio; si crea così una superficie percepita come un tutt'uno.
L'essenzialità e il rigore formale sono accentuati dal programmatore elettronico Touch Control con display LCD a 2 livelli. È un programmatore multilingue che alle funzionalità del Touch Control a 1 livello aggiunge un ricettario elettronico: selezionata una delle ricette disponibili, il forno imposta in automatico la modalità di cottura, la temperatura e la durata ideale per ottenere i migliori risultati.
Il display a cristalli liquidi offre tutte le informazioni necessarie: il metodo di cottura selezionato, la temperatura impostata e quella attuale, la durata della cottura.
I nuovi forni Rex Electrolux consentono di cucinare meglio, più velocemente e di ridurre al minimo il consumo d'energia, tanto da meritare tutti la classe A di efficienza energetica, la migliore delle valutazioni.
Il merito delle eccellenti prestazioni di cottura e dei bassi consumi energetici va ricercato principalmente nell'High Performance Flow System, un sistema integrato che combina l'azione di due innovazioni strutturali brevettate: la condensation box e la ventola decentrata. La prima, posizionata nella parte superiore della cavità del forno, genera una circolazione naturale dell'aria e un recupero continuo dei vapori di cottura, consentendo di cucinare in ambiente costantemente umido.
La camera di condensazione permette di consumare meno ed evita dispersioni di calore verso l'esterno. La ventola decentrata, invece, migliora la circolazione forzata dell'aria calda all'interno della muffola, garantendo una temperatura uniforme e cotture più rapide ed omogenee.
L'isolamento termico è realizzato con lana bianca che, a differenza di quella gialla, durante il primo funzionamento del forno non rilascia nell'ambiente sostanze nocive. La lana bianca è caratterizzata, inoltre, da un maggiore potere isolante, che permette una riduzione dei consumi del 5% circa.
Per questo ed altri accorgimenti a tutela della salute delle persone, tutti i forni Rex Electrolux hanno ottenuto, da parte dell'istituto tedesco LGA, la certificazione che attesta che sono realizzati con materiali non nocivi per le persone.
Il contenimento dei consumi energetici è il primo dei modi per dimostrare attenzione alla salvaguardia ambientale.
L'approccio Rex Electrolux allo sviluppo sostenibile è, in realtà, totale: dalla fabbrica ai processi produttivi, dall'efficienza energetica dei prodotti al loro utilizzo.
La fabbrica che produce i forni, localizzata a Forlì, ha ottenuto la certificazione ISO 14001, che attesta il rispetto delle normative ambientali e l'impegno continuo nel ridurre l'impatto sull'ambiente di prodotti e processi.
Ed è proprio in virtù della sensibilità che l'azienda ha sempre dimostrato verso l'ecologia e della capacità di sviluppare prodotti in grado di migliorare la qualità della vita delle persone, che tutti i forni Rex Electrolux sono raccomandati dal WWF.
■ Quadro Alluminio ovens offer exceptional performance and design. This is achieved while manifesting a deep reverence for the environment.
The door, with its traditional (FMQ 0200) or side hanged (FLQ 0200) opening mechanism, consists of a single sheet of aluminium, measuring 4 mm in thickness, out of which the linear and square handle is carved.
The oven window – a triple hypothermic pane of glass with heat-reflecting interior glass –



Rex Electrolux propone il nuovo forno da incasso Quadro Alluminio in due versioni: con apertura tradizionale (FMQ 0200, nella pagina accanto) o con porta dotata di cerniere laterali e apertura a libro (FLQ 0200), una soluzione ergonomica, studiata per l'inserimento in colonna (sopra). Anche in questo caso, la porta del forno è costituita da un'unica lastra d'alluminio, da 4 mm di spessore; la maniglia n'è parte integrante, e al tempo stesso se ne distacca con decisione, determinando il carattere unico del prodotto

■ Rex Electrolux offers the new Quadro Alluminio built-in oven in two versions: with the traditional opening (FMQ 0200, on the facing page) or with a side door equipped with lateral hinges (FLQ 0200) that is an ergonomic solution used for insertion in a column (above). In this case, the oven door consists of a single sheet of aluminium measuring 4 mm thick. The handle is an integral part that can be detached, thus making it a unique piece

La qualità del design dei forni Quadro Alluminio si coglie nell'insieme e nel dettaglio. FMQ 0200, con apertura tradizionale, è qui proposto in colonna. La qualità formale si riverbera in quella del programmatore elettronico Touch Control con display LCD a 2 livelli. Multilingue, aggiunge alle funzionalità del Touch Control a 1 livello un ricettario elettronico: selezionata una delle ricette disponibili, il forno imposta in automatico la modalità di cottura, la temperatura e la durata ideali per ottenere i migliori risultati. Il display indica il metodo di cottura selezionato, la temperatura impostata e quella in corso, la durata della cottura

■ The quality of Quadro Alluminio ovens can be appreciated both as a whole and in detail. FMQ 0200, with a traditional opening mechanism, is offered here in a column. Its formal quality reverberates with its Touch Control electronic programmer with a 2-level LCD display. Multilingual, it adds an electronic recipe book to the functions of its level-1 Touch Control. When one of the available recipes has been chosen, the oven automatically sets the ideal cooking procedure, temperature and duration to obtain the best results. The display indicates the cooking method chosen, the temperature chosen, the current temperature and cooking duration

Rex Electrolux: Quadro Alluminio Line

is perfectly flush with the aluminium, thus creating a seamless surface.
Essentialness and formal rigour are given emphasis by the Touch Control electronic programmer with 2-level LCD display.
It's a multilingual device that adds an electronic recipe-book to the 1-level Touch Control functions.
When one of the recipes is chosen, the oven automatically sets the appropriate cooking procedure, temperature and ideal duration to achieve the best results.
The liquid crystal display provides all the necessary information – the cooking method chosen, the current and set temperature as well as a timer.
The new Rex Electrolux ovens cook faster and slash energy consumption to a bare minimum, thus earning them a class A classification for energy efficiency, the highest possible evaluation.
The outstanding cooking performance of these ovens and their near-zero energy consumption is mainly thanks to the High Performance Flow System, an integrated approach that combines the actions of two patented structural innovations – the condensation box and decentralized fan. The former, positioned in the upper part of the oven cavity, generates natural air circulation and non-stop recovery of cooking vapours, thus enabling the user to cook in surroundings that are steeped in moisture without let-up.
The condensation box makes it possible to consume less and avoid dispersions of heat toward the outside. The decentralised fan, on the other hand, improves the forced circulation of hot air around the interior of the muffle, thus guaranteeing a uniform temperature and dishes that are cooked faster and more evenly.
Thermal insulation is accomplished with white wool which, as opposed to the yellow breed, does not release harmful substances into the environment.
Moreover, white wool is characterised by greater insulating power, which allows a 5% reduction in consumption.
For this and other measures, taken to safeguard the health of the population, the LGA German Institute awarded all Rex Electrolux ovens a certificate attesting to the fact that they are made of materials that are not harmful to human beings.
Keeping energy consumption to a minimum is the first step for a company that wishes to show its commitment to environmental health. Rex Electrolux's approach to sustainable growth is total – from the factory to productive processes and from the energy efficiency of their products to their actual use.
The factory that produces ovens, which is located in Forlì, received ISO 14001 certification.
This proves their respect for environmental norms and a continuous commitment to reduce the impact their products have on the environment.
Thanks to the keen sensitivity that the company has always shown toward ecology and their ability to develop products capable of bettering the quality of people's lives, Rex Electrolux ovens are recommended by the WWF.

**FMQ 0200 Quadro Alluminio installato in colonna. Come tutti i forni Rex Electrolux, è un apparecchio Classe energetica A. È dotato di 9 funzioni + ricettario + riscaldamento rapido.
La finestra della porta è costituita da un triplo vetro ipotermico, con cristallo interno termoriflettente. La lana bianca, esente da emissioni nocive in fase di primo funzionamento del forno, utilizzata per isolare la muffola, ottimizza l'isolamento e riduce ulteriormente i consumi. Le pareti della cavità interna sono trattate con il nuovo smalto puntinato "Clear 'n Clean"**

**■ FMQ 0200 Quadro Alluminio installed in a column. Like all Rex Electrolux ovens, it's an energy class A unit.
It comes equipped with 9 functions + recipe-book + rapid heat-up.
The window on the door consists of a triple hypothermic glass pane, with a heat-reflecting interior glass panel.
White wool, which is free of harmful emissions in the first functioning phase, is used to insulate the muffle, improves insulation and cuts down on energy consumption. The walls of the internal cavity are treated with a new dimpled enamel called "Clear 'n Clean"**

Ancora una visione d'insieme di FMQ 0200, qui installato sotto il piano di cottura. Questo modello, come quello con apertura a libro, è disponibile in alluminio (FMQ 0200 AE) e alluminio con finitura silver (FMQ 0200 XE)

■ FMQ 0200 installed underneath the cook top. This model, like the one with side hanged door, is available in aluminium (FMQ 0200 AE) and aluminium with silver finish (FMQ 0200 XE)

REX ELECTROLUX
Corso Lino Zanussi, 26
33080 Porcia (Pordenone)
Pronto Rex 0434558500
www.rexbuilt-in.it

0h by tutondo: il futuro del suono in una sfera

Rivoluzionario sistema multiroom, 0h by tutondo unisce un'eccellente qualità di diffusione sonora ad un design innovativo, frutto della creatività dei giovani designer Valentina Lollio e José G. Merla Laguna. Mentre i sistemi multiroom tendono a mimetizzarsi nell'arredamento, 0h by tutondo non nega la propria presenza e imprime personalità a qualsiasi ambiente, dall'abitazione privata al luogo di lavoro, al locale pubblico.
Combinando design e alta tecnologia, Atec è riuscita a miniaturizzare e a ottimizzare la disposizione dei componenti all'interno della cassa sferica, ottenendo massima qualità e massima potenza sonora: il suono può essere ascoltato con chiarezza e in perfetta linearità di risposta al sistema di altoparlanti.
La qualità del suono è pari a quella offerta da casse molto più grandi.

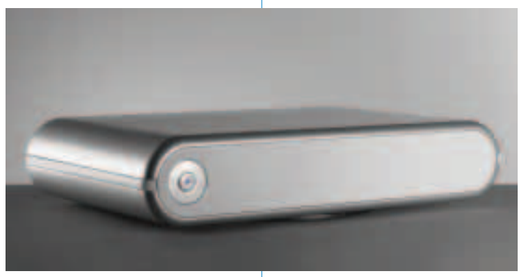
0h by tutondo: the future of sound in a sphere

■ A revolutionary multi-room system, 0h by tutondo brings together superb sound diffusion quality together with an innovative design, which is thanks to the creativity of two young designers: Valentina Lollio and José G. Merla Laguna. While multi-room systems tend to disappear by blending in with the decor, 0h by tutondo asserts itself and impresses its personality on any setting, from a private dwelling to a work place or public locale. Combining design and high technology, Atec succeeds in miniaturizing and perfecting the arrangement of the components on the inside of its spherical box, thus achieving top notch quality and maximum sound performance.
Sounds can be listened to with clarity and flawless linearity via the loudspeaker system.
The sound quality is equal to what is offered by much larger boxes.

1

2

3


4

5

6

7

**0h by tutondo può gestire fino a nove sorgenti sonore e può trasmettere il suono in 40 stanze: da ogni locale è possibile selezionare ed attivare la sorgente sonora desiderata, regolare toni e volumi.
Diffusori da terra (1) e da appoggio o parete (2,3), centralina (4), subwoofer (5), telecomandi (7) o controlli a muro (6): ogni elemento si combina con gli altri generando una nuova percezione del suono e dell'ambiente.
La forma sferica, la struttura in alluminio, la calotta di copertura in stoffa e la vasta gamma di colori intercambiabili esprimono creatività e qualità senza confronti**

**■ 0h by tutondo can manage up to nine sound sources and transmit sound to over 40 rooms. From any room, one can select the sound source desired and adjust tones and volumes.
Whether one has floor diffusers (1) and table/wall models (2,3), switchboard (4), subwoofer (5), remote controls (7) or wall controls (6), every element combines with the rest to generate a new perception of both sound and surroundings. Their spherical shape, done in aluminium and covered in a fabric canopy and a vast array of interchangeable colours, gives expression to creativity and quality that are incomparable**

Oh by tutondo
the shape of sound

0h by tutondo – A.T.E.C. srl
Via Volta, 27
I-30020 Noventa di Piave (Venezia)
T +39-042165288
F +39-0421659017
info@ohbytutondo.com
www.ohbytutondo.com

Informazione aziendale / Manufacturer's information

Progettare per costruire
To plan and to build

Introduzione Introduction II

BERTOCCI ARNOLFO & FIGLI S.R.L. III
BOSSINI S.R.L. IV
CERAMICA DI VIETRI FRANCESCO DE MAIO S.R.L. V
CORDIVARI S.R.L. VI
DALDOSS ELEVETRONIC S.P.A. VII
GHIDINI ILLUMINAZIONE S.R.L. VIII
GHIDINI PIETRO BOSCO S.P.A. IX
GOBBETTO S.R.L. X
GOCCIA ILLUMINAZIONE S.R.L. XI
GUNNEBO ENTRANCE CONTROL S.P.A. XII
IRIS CERAMICA S.P.A. XIII
IB-TORBRE RUBINETTERIE S.R.L. XIV
JOLLY MOTOR INTERNATIONAL S.P.A. XV
LAMINAM S.R.L. XVI
ODDICINI INDUSTRIE S.P.A. XVII
PALLADIO TRADING & ENGINEERING S.R.L. XVIII
PORTARREDO S.R.L. XIX
TREND GROUP S.P.A. XX
UNICRAFT S.R.L. XXI
ZECCA PREFABBRICATI S.P.A. XXII

Schede

Vitalità dei materiali
Material vitality

Caterina Majocchi

I materiali edilizi sono prodotti per rispondere alle specifiche esigenze tecnologiche del costruire. Per questo la loro descrizione si risolve in un elenco di caratteristiche tecniche utili alla scienza delle costruzioni. Si tratta in genere di asettiche tabelle espresse per lo più in termini chimico-matematici. È il risultato di analisi di laboratorio che sezionano e scompongono il materiale-oggetto d'indagine, imprigionandolo in una posizione puramente passiva. Eppure in esse trova spazio una voce, quella sul "comportamento dei materiali", data ormai per acquisita nel linguaggio tecnico-scientifico ma che, se solo ci si ferma un attimo a riflettere, suona alquanto strana in questo contesto, rivelando il suo prestito dalla psicologia e rinviando alla sua origine nel mondo degli esseri viventi. In quest'ottica, è come se il materiale rompesse le barriere del ruolo d'inerzia e passività a cui è stato costretto, acquistando una sua precisa fisionomia nell'interazione con l'ambiente circostante. Una volta inserito nella rete di relazioni che lo circonda, si vivifica e incomincia ad emergere la sua propria personalità. Si passa allora dalla elencazione delle sue proprietà in termini quantitativi alla delineazione delle sue qualità. Balzano in primo piano le sue caratteristiche estetiche, il colore, la grana, la densità materica, che assumono una particolare rilevanza percettiva nelle varie composizioni e nei diversi accostamenti con gli altri elementi dell'ambiente. I valori estetici dei materiali, dispiegati nei loro contesti d'impiego, diventano testimoni di determinate scelte espressive e concorrono alla formazione di uno stile.
Il materiale, così come appare, cattura la passione per la ricerca del suo artefice e la tensione ideale che anima il progetto in cui viene utilizzato. Estetica, espressione e giudizio si rincorrono e si intrecciano continuamente. Se da un lato il materiale definisce e chiarisce il suo carattere all'interno dell'opera architettonica, dall'altro l'opera architettonica si esprime nel materiale che la costituisce. Le architetture e i loro materiali sono un tutt'uno. Entrambi alimentano e sono a loro volta alimentati dal flusso della creatività e della vita.

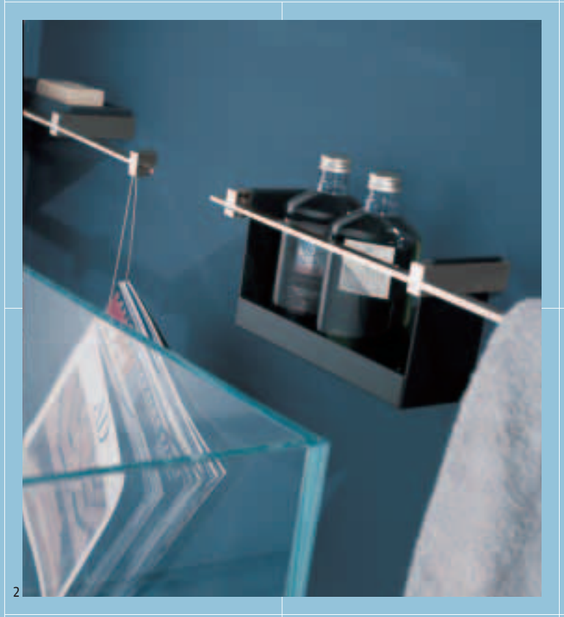
Building materials are produced to respond to specific building technology requirements. As a result, they are described in lists of technical specifications useful to construction science. These are usually sterile tables expressed mainly in chemical and mathematical terms and the product of laboratory analysis that divides and breaks down the object-material under investigation, imprisoning it in a passive stance. Yet, there is space on them for one entry, that on "material conduct". Although we take this technical-scientific jargon for granted nowadays, it sounds strange in this context, the borrowed term from psychology that refers to its origins in the world of the living. In this sense, it seems as if the material had broken down the barriers of the inert, passive role that had been forced upon it and acquired a precise physiognomy of its own in its interaction with the surrounding environment. Once introduced into the network of relations, it comes alive and a personality starts to emerge. You then move on from listing its properties in terms of quantity to describing its qualities. Its aesthetic characteristics – colour, grain and material density – shoot to the fore, taking on special perceptive importance in the various compositions and different combinations with other elements in the environment. The aesthetic values of the materials, revealed in their application contexts, become examples of certain choices of expression and help to form a style.
The material, as it appears, captures its maker's passion for research and the ideal tension that animates the project it is used in. Aesthetics, expression and judgement succeed one another and are constantly entwined. On the one hand, a material defines and clarifies its nature within the architectural work. On the other, the architectural work expresses itself in the material it is built with. Architecture and its materials are all one. Both nurture and are, in turn, nurtured by the flow of creativity and life.

BERTOCCI ARNOLFO & FIGLI S.r.l.
Via Petrosa, 24
50019 Sesto Fiorentino (FI)
T +39 055 44929
F +39 055 446770
info@bertocci.it
www.bertocci.it

BERTOCCI
Bathroom Accessories

Collezione modulare bagno On Line Fondata nel 1929, Bertocci è un'azienda leader nella produzione di accessori da bagno, capillarmente distribuita sul territorio nazionale e su quello internazionale, dove è presente in oltre 50 paesi. Già certificata 9002-1994 nel 1998, Bertocci ha ottenuto nel giugno 2002 la Vision 2000 (ISO 9001-2000), centrata sul servizio e la qualità della relazione tra l'azienda e tutti i suoi pubblici di riferimento. Novità di prodotto è la collezione modulare On Line di Paolo Schicchi: nata per correre lungo le pareti e raggiungere senza interruzione qualunque area del bagno che richieda un accessorio, un appoggio, un servizio. On Line assume qualunque configurazione con pochissimi punti di aggancio grazie a uno snodo e a un sistema di elementi lineari, ad angolo orizzontale e verticale, destri e sinistri, a una, due e tre direzioni. Accessori innovativi come le mensole ad angolo da sistemare a piacere, insieme a quelli tradizionali (portasapone, portaspazzolini ecc.) e agli elementi singoli di completamento (piantane portabiancheria e portasalviette) fanno di On Line una collezione nuova e dinamica, dal design pulito ed essenziale.

On Line fitted bathroom collection Established in 1929, Bertocci is a leading manufacturer of bathroom accessories with widespread national and international distribution, which is present in over 50 countries. Already certified 9002-1994 in 1998, Bertocci obtained Vision 2000 (ISO 9001-2000) in June 2002, which focuses on service and the quality of the relationship between the company and clientele. A new product feature is the On Line fitted collection by Paolo Schicchi that has been designed to run along the walls uninterrupted in order to reach all parts of the bathroom that require an accessory, shelf or service. On Line can adopt any form with very few fixture points thanks to articulation and a system of linear and corner, horizontal and vertical, right and left units running in one, two or three directions. Innovative accessories, such as corner shelves that can be positioned where needed as well as traditional ones (soap tray, toothbrush holder etc.) and single complementary features (towel and linen stands), make On Line a new and dynamic collection with a clean essential design.



1 Collezione modulare On Line di accessori per il bagno.
Design: Paolo Schicchi
2 On Line: portariviste
3 On Line: accessori bidet
4 On Line: piantana portabiancheria e portasalviette
5 On Line: zona WC

■ 1 On Line fitted collection of bathroom accessories. Design: Paolo Schicchi
2 On Line: magazine rack
3 On Line: bidet accessories
4 On Line: towel and linen stand
5 On Line: WC area

BOSSINI S.r.l.
Via Matteotti, 170/A
25014 Castenedolo (BS)
T +39 030 2134211
F +39 030 2134290
info@bossini.it
www.bossini.it

1 Cube: soffione con braccio H55720
2 Oki: soffione con braccio H19405
3 Doccia Zen B00250
4 Doccia Cube B00255
5 Oki Column: colonna doccia L00402
6 Cube Column: colonna doccia L00414
7 Aloha: set doccia D74001
8 Cube: set doccia D91001
■ 1 Cube: spray with arm – H55720
2 Oki: spray with arm – H19405
3 Zen shower – B00250
4 Cube shower – B00255
5 Oki Column: shower column – L00402
6 Cube Column: shower column – L00414
7 Aloha: shower set – D74001
8 Cube: shower set – D91001

1

Cube, Oki, Aloha La nuova linea Cube di Bossini si compone di un soffione con braccio, un set doccia e una colonna doccia. Colpisce il design squadrato ed elegante, per una immagine insolita e raffinata dell'ambiente bagno.
Il soffione Cube ha una sezione quadra di dimensioni importanti (200 x 200 mm). Orientabile a 180°, eroga un getto ampio, pieno e morbido.
Il set doccia Cube ha una sezione quadra di 20 mm. Il flessibile in ottone a doppia aggraffatura misura 150 cm.
La colonna doccia Cube Column, in ottone diametro 20,5 mm, monta il soffione e la doccia Cube; miscelatore monocomando esterno; finitura cromato.
La linea Oki ha un grande soffione circolare con un diametro di 200 mm. Oki Arc e Oki Column sono dotati di braccio doccia curvo girevole orientabile di 180°. Aloha è un set doccia essenziale con doccia monogetto autopulente.
Tutti i soffioni sono dotati di sistema "Easy Clean" contro il calcare.

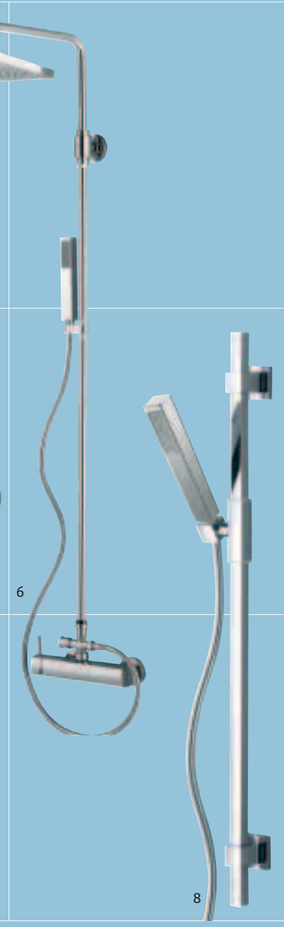
Cube, Oki, Aloha Bossini's new Cube range consists in a spray with arm, a shower set and a shower column. The striking square and elegant design help bring an unusual and refined image to the bathroom.
The Cube spray has a large square section (200 x 200 mm). Adjustable to within 180°, it produces a large but still gentle jet of water.
The Cube shower set has a 20 mm square section. The flexible brass extension with dual seam measures 150 cm.
The Cube Column shower piece, in brass and with a 20.5 mm diameter, mounts a spray and a Cube shower and there is an external single-control mixer. The set is done in a chrome finish. The Oki range has a large round spray with a 200 mm diameter. Oki Arc and Oki Column have a curved 180°-adjustable shower arm. Aloha is a simple shower set with a self-cleaning single-jet shower.
All the sprays feature the "Easy Clean" anti-scale system.

2

3

4

5 7


6 8

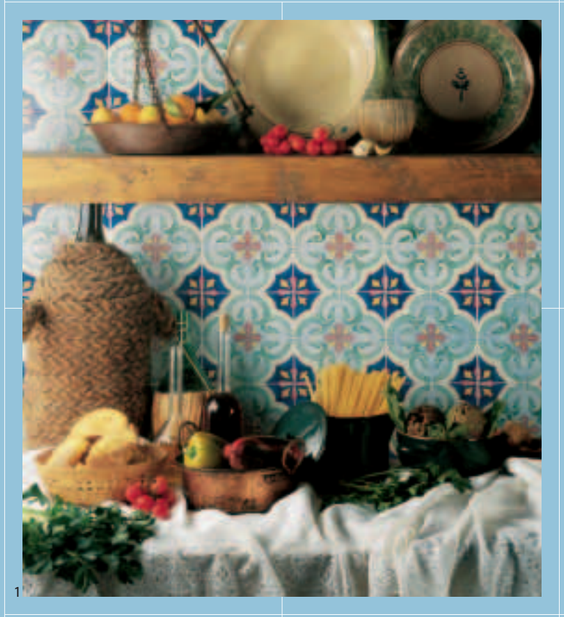
CERAMICA DI VIETRI
FRANCESCO DE MAIO S.r.l.
Via Nazionale, 5
84015 Nocera Superiore (SA)
T +39 081 931011
F +39 081 5142366
info@francescodemaio.it
www.francescodemaio.it

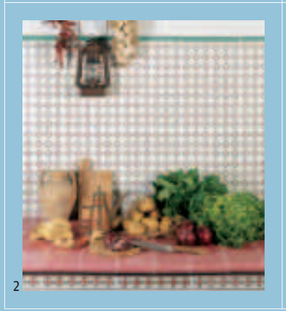
A lato, Cotto a mano: lastra 30x90, battiscopa 15x30 colore acquamarina
1 Molina 20x20: ambientazione cucina
2 Rosita 13x13, capitello pennellato verde Ramina 2,5x26
3 Cannicchio 13X13, 6,5x26, Bianco Vietri e Pennellato arancio 13x13
4 Pavimento Pennellato giallo 20x20. Rivestimento Contradella 20x20, 10x20, 5x5, Capitello e cimasa Pennellato giallo
5 Ambiente bagno: Pennellato azzurro 10x10, Crestarella 20x20 e 10x20, Bianco Vietri 10x10, 20x20, cimasa e conca Bianco Vietri 8x20 e 7x20
6 Tebe, Pennellato arancio, Spugnato giallo 13x13, Tebe 6,5x26

■ Left, Handmade Cotto: 30 x 90 slab, 15 x 30 aquamarine skirting board
1 Molina, 20 x 20: kitchen setting
2 Rosita, 13 x 13, green painted Ramina 2.5 x 26 capital
3 Cannicchio, 13 x 13, 6.5 x 26, Bianco Vietri and painted orange 13 x 13
4 Yellow painted floor 20x20. Contradella cladding 20 x 20, 10 x 20, 5 x 5, painted yellow capital and moulding
5 Bathroom setting: painted sky blue 10 x 10, Crestarella 20 x 20 and 10 x 20, Bianco Vietri 10 x 10, 20 x 20, Bianco Vietri moulding and hollow 8 x 20 and 7 x 20
6 Tebe, painted orange, sponged yellow 13 x 13, Tebe 6.5 x 26

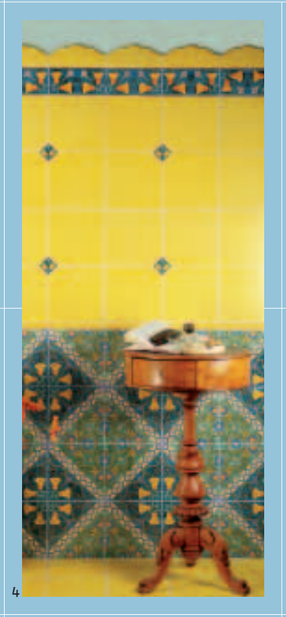
Collezioni ceramiche vietresi Vietri sul Mare è un paesino della costiera amalfitana noto nel mondo da più di quattro secoli per la tradizione ceramica. Le antiche tecniche e tematiche decorative rivivono in chiave moderna nella produzione di Ceramica Francesco De Maio, azienda vietrese di lunga esperienza. Le varie lavorazioni, tutte rigorosamente artigianali, sono realizzate a mano sullo smalto Bianco Vietri, realizzato secondo un'antica formula che prevede l'impiego di vari minerali e sabbia marina. Il risultato è unico ed esclusivo, in grado di creare magiche atmosfere. I 16 colori, originali nelle loro tinte, sono lavorati con grossi pennelli (pennellati) o con spugne marine (spugnati), con effetti cromatici molto particolari. Tra le collezioni proposte, Antichi Decori e Classico Vietri riproducono i disegni originali dalla fine del 1800 fino agli anni Cinquanta e Sessanta. I Cotti a mano, fatti con selezioni di argille essiccate al sole, riprendono le antiche Riggiole vietresi. Terra Magna è una serie in modulo 60 cm per bagno e cucina. Luci del Mare sono realizzate con smalti brillanti di grande profondità. Ampia la scelta dei complementi d'arredo.

Vietri ceramic collection Vietri sul Mare is a village on the Amalfi coast that has been world renowned for more four hundred years thanks to its ceramics tradition. The old techniques and decorative themes live on in a modern register in the production of Ceramica Francesco De Maio, a Vietri company with long-standing experience. The various, all strictly artisan, processes are hand executed on Bianco Vietri glaze, created by using an age-old formula that uses several minerals and marine sand. The result is unique and exclusive, capable of creating magical effects. The 16 colours, in original shades, are processed using large paintbrushes and marine sponges, with unusual colour effects. The collections proposed include Antichi Decori and Classico Vietri. They also reproduce original designs dating from the 19th century up to the 1950s–1960s. The Handmade Cotti, which come from selections of sun-dried clays, recapture the old Vietri Riggiole. Terra Magna is a 60-cm range for bathrooms and kitchens. Luci del Mare is created using bright glazes of great depth. There is also a wide choice of furnishings.


1


2

3


4

5

6

CORDIVARI S.r.l.
Via Padova – Zona Artigianale
64020 Morro d'Oro (TE)
T +39 085 80401
F +39 085 8041418
info@cordivari.it
www.cordivari.it

Prey: nudo artistico di Guido Argentini che rimanda alle forme e alla lucentezza dei radiatori d'arredo in acciaio inox
■ Prey: an artistic nude by Guido Argentini conjuring up the lines and shine of stainless steel design radiators

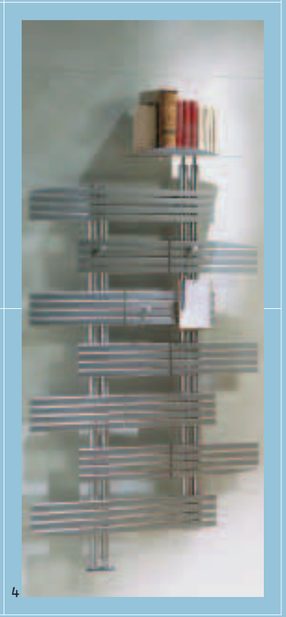
Collezione Inox®: le nuove forme La Collezione Inox® comprende sette esclusivi modelli di radiatori in cui finiture pregiate ed alto design si fondono per formare caldi ed unici elementi d'arredo. Realizzati nei laboratori Cordivari con impianti altamente sofisticati, i maestri artigiani forgiano i radiatori d'arredo dall'acciaio inox. La nobiltà di tale materiale assicura una durata praticamente eterna. Sempre più forte è il legame tra la Collezione Inox®, l'arte, la fotografia e la cultura, tanto che i radiatori d'arredo Cordivari vengono invitati a partecipare ad eventi culturali e convegni. Stradivari, l'ultimo modello della Collezione Inox®, disegnato da Luca Scacchetti, è stato presente all'evento culturale "Casanova Room Number 3" della fiera "Abitare il Tempo" di Verona 2004. L'originalità delle sue forme rimanda alla classicità degli spartiti musicali e insieme alle più moderne matrici digitali. Il corpo radiante può oggi ospitare una linea di accessori da bagno (mensole, specchi, portasapone, appendini ecc.). Gli altri radiatori della Collezione Inox® sono Foglia® e Rio® su design di Paola Pinnavaia; TamTam, Line, Twist e Renèe di Mariano Moroni.

Collezione Inox®: new forms The Collezione Inox® comprises seven exclusive radiator models in which fine finishes and first-class design come together to create warm and unique furnishings. Created using sophisticated processes in the Cordivari workshops, master craftsmen fashion the design radiators out of stainless steel. This noble material assures a very long lifespan. An ever stronger bond is being forged between Collezione Inox®, art, photography and culture, and indeed Cordivari design radiators are being invited to cultural events and conferences. Stradivari, the latest model in the Collezione Inox®, designed by Luca Scacchetti, was present at the "Casanova Room Number 3" cultural event of "Abitare il Tempo" in Verona 2004. Its original lines resemble the simplicity of musical scores and the most modern digital matrixes at the same time. The radiator body can now take a line of bathroom accessories (shelves, mirrors, soap trays, hooks etc.). Other radiators in the Collezione Inox® are Foglia® and Rio®, manufactured to a design by Paola Pinnavaia; TamTam, Line, Twist and Renèe by Mariano Moroni.

1

2

3



4

1, 2 Stradivari (2004): radiatore d'arredo in acciaio inox satinato. Dimensioni: L 2100 x H 660 mm (13 radianti) ; L 1600 x H 570 mm (11 radianti).
Design: Luca Scacchetti
3 Foglia (2001): radiatore d'arredo in acciaio inox lucido. Dimensioni: 2100 mm H x 790 mm L; 1765 mm H x 570 mm L. Premiato da *I.D. Magazine Annual Design Review* (New York, 2001).
Design: Paola Pinnavaia
4 Tam Tam (2001): radiatore d'arredo in acciaio inox satinato. Dimensioni: 1635 mm H x 1005 mm L. Preselezionato per l'Italian Design on Tour 2004-2005.
Design: Mariano Moroni

■ 1, 2 Stradivari (2004): a design radiator in brushed stainless steel. Measurements: L 2100 x H 660 mm (13 radiating elements); L 1600 x H 570 mm (11 radiating elements).
Design: Luca Scacchetti
3 Foglia (2001): a design radiator in shiny stainless steel. Measurements: 2100 mm H x 790 mm L; 1765 mm H x 570 mm L. Award from *I.D. Magazine Annual Design Review* (New York, 2001).
Design: Paola Pinnavaia
4 Tam Tam (2001): a design radiator in brushed stainless steel. Measurements: 1635 mm H x 1005 mm L. Pre-selected for Italian Design on Tour 2004-2005.
Design: Mariano Moroni

DALDOSS ELEVETRONIC S.p.A.
Località Cirè
38057 Pergine Valsugana (TN)
T +39 0461 518647
F +39 0461 518610
microliftservice@daldoss.com
www.daldoss.com

Daldoss Elevetronic

1

1 Microlift: il simbolo del piccolo montacarichi nel mondo. Elettrico, per sole merci, con portate da 50 a 300 kg. Sempre fornito con struttura portante, trova collocazione ovunque e viene installato in 1-2 giorni. Una vasta gamma di modelli e accessori, disponibili a magazzino
■ 1 Microlift: the symbol of the small service lift all over the world. Electric and for goods only, it has a capacity of 50 to 300 kg. Always supplied with support-structure frame, it can be installed virtually anywhere and in 1-2 days. Large range of models and accessories available on stock

Microlift, Level, Easylife, D®One Daldoss Elevetronic è una moderna azienda familiare specializzata nella produzione di ascensori e montacarichi per applicazioni con corsa e portata contenute. Microlift è il piccolo montacarichi elettrico per sole merci con portate da 50 a 300 kg. Fornito con struttura portante, trova collocazione ovunque grazie alla modularità del progetto. È la soluzione ideale in hotel, ristoranti, uffici, aziende, magazzini, negozi. Level è la piattaforma elevatrice idraulica con portate da 250 a 500 kg. Disponibile con fossa 100 mm, testata 2450 mm e con struttura portante opzionale per interni o esterni, è destinata all'uso residenziale. Easylife è l'ascensore idraulico compatto per edifici residenziali. Portate da 180 a 550 kg; velocità fino a 0,5 m/s. Disponibile anche con fossa 200 mm e testata 2600 mm. D®One è l'innovativo ascensore elettrico, con struttura portante di serie, che può essere installato anche in mancanza di vani portanti. Non necessita di locale macchina. Garantisce bassi consumi energetici e limitati costi di esercizio. Portate da 250 a 560 kg, velocità fino a 1m/s.

Microlift, Level, Easylife, D®One Daldoss Elevetronic is a modern family-run business specialising in the manufacture of passenger and goods lifts for low-rise and reduced capacity applications. Microlift is a small electric service lift for goods only with a capacity that ranges from 50 to 300 kg. Supplied with a structure-supported frame, it can be installed anywhere thanks to the modularity of the project. It is an ideal solution for hotels, restaurants, offices, companies, warehouses and shops. Level is a hydraulic lifting platform with a capacity of 250 to 500 kg. Available with a 100 mm pit, 2450 mm headroom and a structure-supported frame for indoor or outdoor applications, it is intended for residential use. Easylife is a compact hydraulic lift for residential buildings with a capacity of 180 to 550 kg and a speed of up to 0.5 m/s. it is also available with a 200 mm pit and 2600 mm headroom. D®One is an innovatory electric lift with a standard support structure and can be installed where there are no load bearing walls. No machine room is required and low energy consumption and limited running costs are guaranteed. The capacity ranges from 250 to 560 kg, with a speed of up to 1m/s.

2

3

4

2 Level: la possibilità alla portata di tutti di superare gli ostacoli con stile
3 D®One: l'evoluzione dell'ascensore secondo Daldoss, che unisce massimo comfort e sicurezza a un design accattivante e a costi di esercizio limitati
4 Easylife: l'ascensore per gli spazi 'impossibili'
■ 2 Level: so that everyone can overcome obstacles with style
3 D®One: lift evolution according to Daldoss, combining maximum comfort and safety with captivating design and limited running costs
4 Easylife: the lift for the 'impossible' spaces

GHIDINI ILLUMINAZIONE S.r.l.
Via Monsuello, 211
25065 Lumezzane (BS)
T +39 030 8925625
F +39 030 8925626
ghidini@ghidini.it

1

1 Barò: dissuasore. Design: Margarita Kroucharska
■ 1 Barò: dissuader. Design: Margarita Kroucharska

Tret-Up, Tret Sky, Okto, Barò Tret-Up completa la linea Tret, serie di bollard in quattro altezze per l'illuminazione di percorsi in aree pubbliche e residenziali. La versione Tret-Up è alta 2,40 m ed è il risultato dell'aggregazione del corpo medio di Tret con pali portanti a sezione triangolare o rotonda e di materiali diversi, fusione e legno. In tutto si possono ottenere 16 varianti. Vi è poi Tret Sky, basato su una soluzione illuminotecnica di luce riflessa. Può essere classificato tra gli apparecchi anti-inquinamento luminoso, quindi adatto per l'arredo urbano e l'illuminazione di spazi pubblici. Okto è invece un dissuasore dalla spiccata personalità: connota fortemente lo spazio in cui viene inserito. Realizzato in alluminio pressofuso, è proposto in due altezze e in varie versioni, tra le quali anche due illuminate, di grande effetto scenografico. I raggi di luce in basso smaterializzano il volume e lo rendono leggero e fluttuante nello spazio. Barò è un dissuasore in alluminio pressofuso che si sviluppa in forma verticale con una linea dolce e sinuosa ma nel contempo essenziale e minimalista. L'apertura nella parte alta lo rende divertente e ironico.

Tret-Up, Tret Sky, Okto, Barò Tret-Up completes the Tret range of bollards in four heights that illuminate paths in public and residential areas. The Tret-Up version is 2.40 m high and results from the combination of the medium Tret body with support poles having a triangular or round section and various materials, die-cast and in wood. Sixteen variants are possible in all. Then comes Tret Sky, which is based on a reflected illumination solution. It falls within the category of non-polluting lighting and is therefore suitable for urban furnishings and the illumination of public spaces. Okto is a dissuader that has a distinct personality, making a strong impact wherever it is installed. Manufactured in die-cast aluminium, it is comes in two heights and several versions, including two illuminated ones of spectacular effect. The rays of light at the bottom dematerialise its volume, making it appear light and as if floating in space. Barò is a die-cast aluminium dissuader that develops vertically in a gentle sinuous line while still being essential and minimalist. The aperture at the top makes it a fun and ironic object.

2

3

4

5

2 Okto: dissuasore. Design: Margarita Kroucharska
3 Tret-Up: palo. Design: Margarita Kroucharska
4 Tret: bollard proposto in quattro altezze per la versione alluminio e tre per la versione legno. Design: Margarita Kroucharska
5 Tret Sky: palo. Design: Margarita Kroucharska

■ 2 Okto: dissuader. Design: Margarita Kroucharska
3 Tret-Up: pole. Design: Margarita Kroucharska
4 Tret: bollard available in four heights in aluminium and three in wood. Design: Margarita Kroucharska
5 Tret Sky: pole. Design: Margarita Kroucharska

GHIDINI PIETRO BOSCO S.p.A.
Via Chiesa, 42/44
25060 Brozzo – Val Trompia (BS)
T +39 030 89691
F +39 030 8960333
info@ghidini.com
www.ghidini.com

1

1 Particolare della maniglia Ginevra Wengé. Design: Fabrizio Bianchetti
2 Infinita. Design: Baroni & Valeriani
3 Progetto Leonardo. Design: Fabrizio Bianchetti
4 Giotto. Design: Fabrizio Bianchetti
5 Ginevra Wengé. Design: Fabrizio Bianchetti

■ 1 Detail of the Ginevra Wengé handle. Design: Fabrizio Bianchetti
2 Infinita. Design: Baroni & Valeriani
3 Progetto Leonardo. Design: Fabrizio Bianchetti
4 Giotto. Design: Fabrizio Bianchetti
5 Ginevra Wengé. Design: Fabrizio Bianchetti

Maniglie cromo sat Ghidini Le più attuali tendenze dell'architettura d'interni sembrano privilegiare, tra le finiture degli accessori d'arredo, le superfici in cromo satinato. Presentiamo quindi una selezione delle novità Ghidini che prevedono l'impiego della finitura cromo sat: Easy, Ginevra Wengé, Giotto e Progetto Leonardo su design di Fabrizio Bianchetti; Infinita di Baroni & Valeriani; Manua su design Ufficio Esperienze Ghidini. Easy si distingue per l'assoluto rigore formale e la piena rispondenza forma-funzione. Ginevra Wengé abbina alla struttura in ottone cromo sat l'impugnatura in legno Wengé, coordinandosi con le più attuali esigenze dell'arredamento. Giotto si caratterizza per le linee morbide, derivate dalla composizione formale del cerchio e dei settori di cerchio; il suo design coniuga estetica e sicurezza. Progetto Leonardo è l'innovativa maniglia accessibile a tutti: la si può impugnare a diverse altezze. Infinita si presenta senza soluzione di continuità: un unico oggetto per funzioni separate (maniglia-rosetta-bocchetta). Manua offre una forma comoda e sinuosa che sembra invitare la mano all'appoggio e alla presa.

Ghidini brushed chrome handles The latest interior design trends in complementary accessory finishes seem to favour brushed chrome surfaces. We are present here a selection of new ideas from Ghidini that adopt a brushed chrome finish: Easy, Ginevra Wengé, Giotto and Progetto Leonardo designed by Fabrizio Bianchetti; Infinita designed by Baroni & Valeriani; Manua designed by Ufficio Esperienze Ghidini. Easy is striking for its absolute rigour of form and the fact that it fully responds to form-function requisites. Ginevra Wengé combines a brushed chrome brass structure with a wooden Wengé grip, which will match the latest demands in furnishing. Giotto features soft lines that are produced by a formal composition using the circle and sectors of a circle; its design combines good looks with safety. Progetto Leonardo is an innovative handle that can even be gripped at different heights. Infinita offers an uninterrupted line: a single object for separate functions (handle-rosette-keyhole). Manua has a convenient winding form that invites the hand to touch and grip it.

2

3

4

5

GOBBETTO S.r.l.
Via Carroccio, 16
10123 Milano
T +39 02 8322269
F +39 02 89404269
www.gobbetto.com

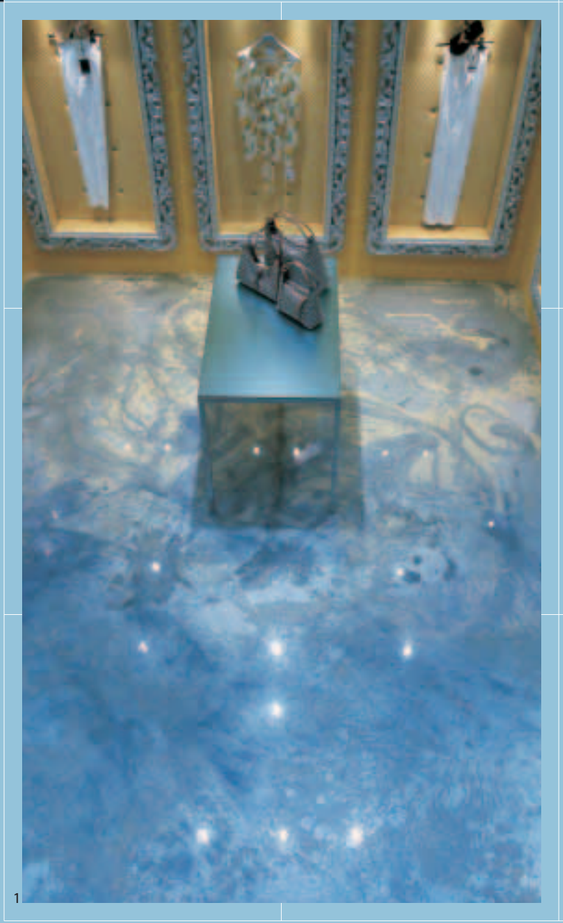
GOBBETTO

1 Negozio di abbigliamento: Dega Art Decorato, finitura lucida Poliepo realizzato da Mino Longo
2 Miss Sixtie: Dega Art Spatolato rosso, finitura Poliepo
3 Bar Clark: Dega Art Spatolato grigio, finitura semilucida
4 Showroom Gobbetto, Milano: mostra "R_Evolution", a cura di Enzo Bua con la partecipazione di artisti vari

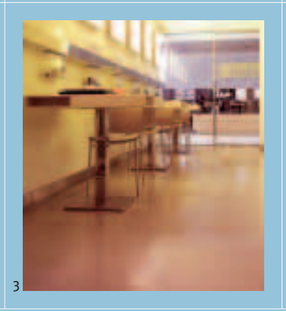
■ **1 Clothes shop: Dega Art Decorato, glossy Poliepo finish created by Mino Longo**
2 Miss Sixtie: Dega Art Spatolato red, with a Poliepo finish
3 Bar Clark: Dega Art Spatolato grey, with a semi-glossy finish
4 Gobbetto Showroom, Milan: "R_Evolution" exhibition, curated by Enzo Bua with the participation of several artists

Pavimenti e rivestimenti in resina La linea Dega Art di pavimenti e rivestimenti in resina Gobbetto nasce dalla costante ricerca sui materiali e sulle loro possibilità di applicazione. Così il manto resinifero, un tempo destinato al rivestimento di superfici nel settore industriale, trova largo impiego e ampi consensi nell'ambito dell'interior design. Le possibilità decorative sono pressoché illimitate e contano su colorazioni personalizzate, finiture lucide, opache o satinate ed effetti spatolati, nuvolati o decorati. I pavimenti e rivestimenti in resina Dega Art Spatolati sono applicati a spatola con l'utilizzo di tecniche tradizionali. Grazie alle caratteristiche di resistenza all'usura e al calpestio, oltre che per la facilità di pulizia, sono indicati in showroom, abitazioni, uffici. I Dega Art Nuvolati sono applicati con l'ausilio di tecniche miste, quali il nuvolato, il tamponato e tecniche varie di decorazione; spessore medio: 2–3 mm. I Dega Art Decorati, applicati interamente a mano, offrono decorazioni pregiate e uniche, eseguite da artisti specializzati. Il manto resinifero si presenta continuo, senza giunti, con uno spessore medio di circa 3 mm.

Resin flooring and cladding The Dega Art range of flooring and cladding in Gobbetto resin is the product of constant research into materials and their potential applications. Resin coverings, once used to cover surfaces in the industrial sector, are now extensively applied and hugely popular within the sphere of interior design. The decorative possibilities are virtually endless and can also rely on customised solutions, gloss, matt and satin finishes, as well as brushed, clouded and decorated effects. Floors and cladding in Dega Art Spatolati resin are applied using a spatula and traditional techniques. Thanks to their resistance to wear and passage, plus the fact that they are easy to clean, they are recommended in showrooms, homes and offices. Dega Art Nuvolati are applied with the aid of mixed techniques, such as clouding, buffing and various other decoration methods. The average thickness is 2–3 mm. Dega Art Decorati, applied entirely by hand, offer fine and unique decorations executed by specialised artists. The resin covering is even with no joins and has an average thickness of approx. 3 mm.


1

2


3

4

GOCCIA ILLUMINAZIONE S.r.l.
Via E. Fermi, 59/65
25020 Poncarale (BS)
T +39 030 2640761 r.a.
F +39 030 2640271
info@goccia.it
www.goccia.it

goccia ILLUMINAZIONE

1 Illuminazione a raso di un edificio in pietra realizzata con il proiettore Strike 2: la trama materica della facciata acquista pieno risalto
2 Il proiettore Strike 2

■ **1 Close-up illumination of a stone building using the projector Strike 2: the texture of the facade is fully enhanced**
2 The Strike 2 projector

Strike 2 Accanto a Strike 1, Goccia Illuminazione presenta Strike 2, la versione più grande. È prodotta con gli stessi materiali: alluminio pressofuso a basso contenuto di fosforo; verniciatura in poliestere micaceo dopo fosfocromatazione. L'apparecchio incorpora tutti gli accessori di alimentazione e può montare un'interessante gamma di sorgenti luminose: ioduri metallici 70 e 150 W, alogene 100 W AR 111, lampade PAR30.
L'ampia gamma di accessori prevista consente l'installazione di Strike 2 in ogni ambiente. La lampada è particolarmente indicata per illuminare a raso facciate di edifici o insegne e in parchi e giardini per rischiarare alberi o monumenti. Strike 2 viene anche proposta su un braccio, sempre in alluminio, con cablaggio integrato nella base. È disponibile una visiera in alluminio per direzionare la luce e una serie di filtri dicroici colorati per creare atmosfere accattivanti, di grande impatto emozionale. Un particolare meccanismo azionabile senza smontare la lampada consente di variare l'angolo del fascio luminoso da 10° a 60°. Strike 2 vanta una protezione IP 665.

Strike 2 Following Strike 1, Goccia Illuminazione now presents Strike 2, a larger version that uses the same materials: die-cast aluminium with a low phosphorous content, painted with micaceous polyester after phosphate-chroming. The product incorporates main accessories and an interesting range of bulbs can be applied: metal iodide 70 and 150 W, halogen 100 W AR 111 and PAR30.
The wide range of standard accessories allows the installation of Strike 2 in any environment. The lamp is particularly well suited to the close-up illumination of building facades and signage not to mention parks and gardens to light up trees or monuments. Strike 2 can be fitted with an arm, also made of aluminium, with built-in cabling in the base. An aluminium shield is available to adjust the direction of the light and a number of coloured dichroic filters create charming and exciting effects. A special mechanism, which is activated without removing the lamp, allows the beam of light to be adjusted between 10° and 60°. Strike 2 boasts IP 665 protection.

1

2

GUNNEBO ENTRANCE CONTROL S.p.A.
Via A. Volta, 15
38015 Lavis (TN)
T +39 046 1248900
F +39 046 1248999
info@italdis.com
www.gunneboentrance.com

GUNNEBO
ENTRANCE CONTROL

A lato, particolare del dispositivo di controllo del varco Hidden Gate
1, 2 Barriera motorizzata Hidden Gate W: l'ampiezza del varco (800 mm) la rende adatta ai disabili
3, 4 Barriera motorizzata GlasStile S: l'anta a battente facilita il passaggio a chi ha difficoltà di deambulazione
■ Left, detail of the Hidden Gate control mechanism
1, 2 Hidden Gate W motorised barrier: the wide passage (800 mm) makes it suitable for the disabled
3, 4 GlasStile S motorised barrier: the hinged door facilitates the passage of those with mobility problems

Gunnebo Entrance Control sarà presente a Sicurezza 2004. Lo stand mostrerà in anteprima le ultime novità. Padiglione 15/2, stand D48/C 47

Gunnebo Entrance Control will be present at Sicurezza 2004. The stand will be presenting our latest new features. Pavilion 15/2, stand D48/C 47

Barriere motorizzate adatte a tutti Gunnebo Entrance Control, da sempre attenta alle esigenze di tutti i suoi clienti, ha moltiplicato i suoi sforzi per rendere la rilevazione delle presenze delle persone disabili il più agevole possibile, nel pieno rispetto delle esigenze di sicurezza e valorizzando l'estetica dell'ambiente. Le barriere studiate per consentire l'accesso ai disabili sono inserite nelle più importanti linee di prodotti Gunnebo, con cui si integrano perfettamente mantenendone lo stile e l'eleganza. Hidden Gate W è la versione per disabili del varco Hidden Gate, prodotto di punta Gunnebo dall'aspetto estetico innovativo, premio Excellent Swedish Design per il disegno industriale. Hidden Gate W si differenzia dalla barriera standard per l'ampiezza del varco, di 800 mm. GlasStile S è la barriera motorizzata per il controllo degli accessi con anta in vetro temperato che completa la versione standard girevole GlasStile R. GlasStile S, a battente, facilita notevolmente il passaggio a chi ha difficoltà di deambulazione. Dal design accurato e versatile, premio IF per l'industrial design, GlasStile R/S è adatta in uffici di rappresentanza, banche, aeroporti.

Motorised barriers for everyone Ever attentive to its customers' needs, Gunnebo Entrance Control has now tripled efforts to make it easy to detect the presence of disabled people without sacrificing security or the beauty of the surroundings. Barriers designed for disabled access are included in all Gunnebo's leading ranges, integrating them perfectly while maintaining elegance and style. Hidden Gate W is the disabled version of Hidden Gate, Gunnebo's spearhead product of innovative appearance. It is also the winner of Excellent Swedish Design for industrial design. Hidden Gate W differs from standard barriers for its wide passage, 800 mm. GlasStile S is a motorised barrier that controls entrances with a toughened glass door and completes the standard revolving GlasStile R version. GlasStile S is hinged and facilitates the passage of those with mobility problems. Carefully designed and versatile, it has won the IF prize for industrial design. GlasStile R/S is suited to hospitality offices, banks and airports.

1

3

2

4

IRIS CERAMICA S.p.A.
Via Ghiarola Nuova, 119
41042 Fiorano Modenese (MO)
Numero verde: 800 738088
T +39 0536 862111
F +39 0536 804602
infoiris@irisceramica.com
www.irisceramica.com

iris® Ceramica

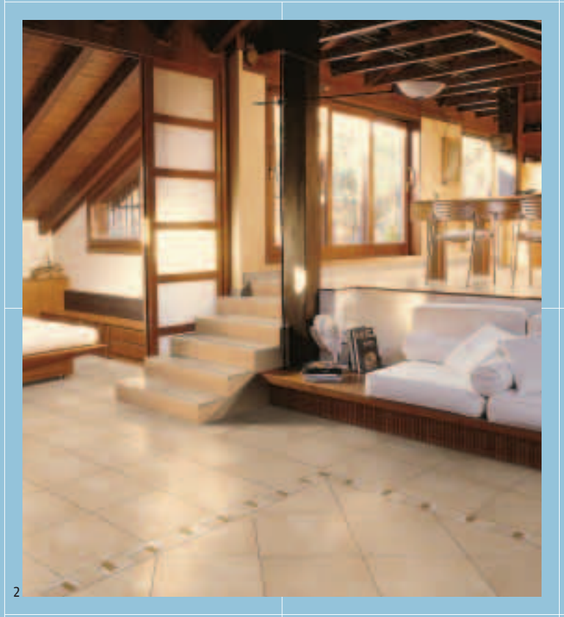
NATURGRESS

1

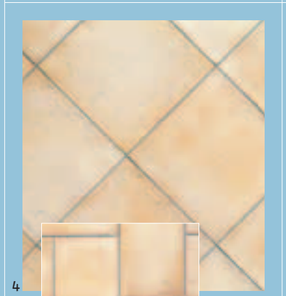
1 Collezione Futura di Naturgress in terrazzo: piastrelle Futura Rosso 40 x 40 cm, 40 x 20 cm, 20 x 20 cm
2 Collezione Ville Venete di Naturgress in abitazione: piastrella Rotonda 40 x 40 cm, Fascia Luce 10 x 40 cm e angolare 10 x 10 cm
3 Collezione Sandstones di Naturgress in abitazione: piastrella Cream Stone 33,3 x 33,3 cm, listone Cream Stone 16,5 x 33,3 cm e angolare 16,5 x 16,5 cm
4, 5, 6 Collezione Le Terre di Naturgress: piastrelle Assisi Beige, Cortona Ocra, Volterra Rosso nelle misure 33,3 x 33,3 cm e 16,5 x 33,3 cm

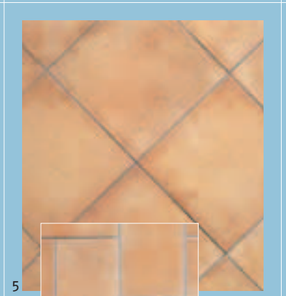
La linea Naturgress I prodotti della linea di gres porcellanato smaltato Naturgress riproducono fedelmente le caratteristiche estetiche delle pietre naturali. Questo risultato si ottiene grazie all'estrema cura per finiture e sfumature e alla rigorosa attenzione per i dettagli, unitamente all'applicazione di tecnologie all'avanguardia. Le sofisticate tecniche di lavorazione rendono il prodotto finale estremamente resistente al gelo, alle macchie e all'usura da calpestio, tanto da consentire all'azienda di garantirlo per un periodo di ben 50 anni. Naturgress rappresenta dunque il traguardo più evoluto nel settore del gres porcellanato. Le sue caratteristiche tecniche ed estetiche permettono prestazioni fino ad ora ineguagliate, sempre all'insegna della sicurezza e del rispetto ecologico. L'impegno produttivo costantemente rivolto alla tutela dell'ambiente ha premiato Iris Ceramica: la linea Naturgress ha ottenuto la prestigiosa certificazione ANAB IBO IBN per l'architettura bioecologica. Iris Ceramica è la prima azienda del settore a ottenere un riconoscimento di tale portata.

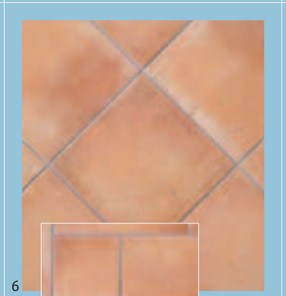
Naturgress Products in the Naturgress glazed grès range faithfully reproduce the aesthetic characteristics of natural stone. This result is obtained thanks to the great care paid to finishes and nuances and strict attention to detail, as well as the application of avant-garde technology. Sophisticated processing techniques create a product that is extremely resistant to frost, stains and wear, allowing the manufacturer to guarantee it for 50 years. Naturgress represents the most advanced achievement in glazed grès production. Its technical and aesthetic specifications allow a previously unmatched performance without sacrificing safety and ecological standards. Its production efforts, which focus on environmental protection, have earned Iris Ceramica rewards. The Naturgress range has received the prestigious ANAB IBO IBN certification for bio-eco architecture. Iris Ceramica is the first company in its sector to attain such important recognition.


2

3


4


5


6

■ 1 Naturgress Futura collection in terrazzo: Futura Rosso tiles 40 x 40 cm, 40 x 20 cm, 20 x 20 cm
2 Naturgress Ville Venete collection in a home: Rotonda tile 40 x 40 cm, Fascia Luce 10 x 40 cm and corner 10 x 10 cm
3 Naturgress Sandstones collection in a home: Cream Stone tile 33.3 x 33.3 cm, Cream Stone strip 16.5 x 33.3 cm and corner 16.5 x 16.5 cm
4, 5, 6 Naturgress Le Terre collection: Assisi Beige, Cortona Ocra and Volterra Rosso tiles in sizes 33.3 x 33.3 cm and 16.5 x 33.3 cm

IB-TORBRE RUBINETTERIE S.r.l.
Via dei Pianotti, 3/5
25068 Sarezzo (BS)
T +39 030 802101
F +39 030 803097
ibtorbre@ibtorbre.it
www.ibtorbre.it

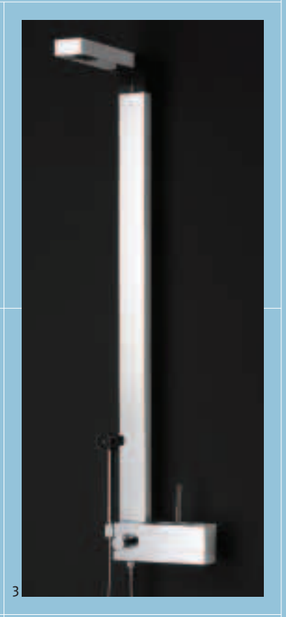
Nelle foto, serie di rubinetterie Hey Joe!
Finiture: cromo lucido, cromo opaco e nikel satinato
Design: Maurizio Duranti
1, 2 Miscelatore da lavabo: è la forma base dell'intera serie
3 Doccia da muro: piatta, con uno snodo per regolare l'orientamento del getto dell'acqua

■ Photograph, Hey Joe! range of taps
Finishes: shiny chrome, matt chrome and brushed nickel
Design: Maurizio Duranti
1, 2 Washbasin mixer tap: the basic form for the entire range
3 Wall shower: flat and jointed to direct the jet of water

1

Hey Joe! Doccia Il nome Hey Joe! designa una serie di rubinetterie per la casa che comprende una ventina di pezzi in grado di soddisfare le varie esigenze e le diverse possibilità di installazione. Dal punto di vista formale, la serie ha una linea semplice e logica, per una funzione altrettanto semplice e logica: erogare acqua. Il design è denso e compatto, non indugia sul superfluo e nulla concede al decorativismo, preferendo ricercare i valori formali perfetti, senza tempo. Per la discrezione e la sobrietà della linea, Hey Joe! è una serie di rubinetterie che ben si adatta a qualunque ambiente moderno.
Ogni pezzo della serie ha un suo progetto e una sua logica; niente deriva da comodità di pensiero o dalla sola facilità di produzione. La gestione dell'acqua è ottenuta mediante cartuccia tradizionale e il corpo è stampato in pressofusione. Il miscelatore da lavabo è il pezzo forte dell'intera serie, di cui ne è la forma base. Tra gli altri pezzi più significativi c'è il miscelatore bordovasca da terra: dotato di doppia cartuccia per l'erogazione di un quantitativo sufficiente di acqua, presenta anche una doppia leva per il comando.
Non meno importante è la doccia da muro: piatta e con uno snodo per angolare il getto dell'acqua a piacimento, è completata da una doccetta manuale per agevolare il risciacquo.
Tutta la linea è disponibile nelle finiture cromo lucido, cromo opaco e nikel satinato. La serie di rubinetterie Hey Joe! è stata disegnata da Maurizio Duranti e ha conquistato il prestigioso riconoscimento Good Design Award 2003. Il prodotto entrerà a far parte della collezione permanente del Chicago Athenaeum, Museo di Arte Contemporanea e del Design. Il suo successo sul mercato è attestato a livello internazionale.

2

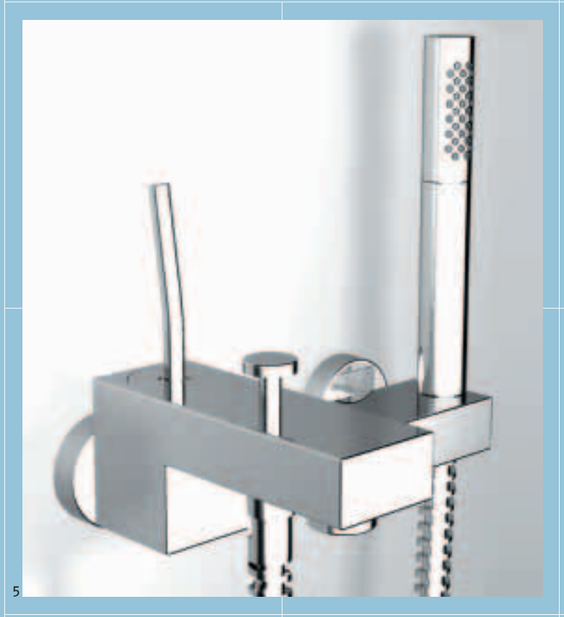

3

4

Nelle foto, serie di rubinetterie Hey Joe!
Design: Maurizio Duranti
4 Miscelatore bordovasca da terra
5 Blocco per esterno vasca: miscelatore e doccia
6 Miscelatore da lavabo visto dall'alto
7 Miscelatore da lavabo: versione da muro
8 Miscelatore da bidet
9 Miscelatore da vasca con doppia leva

■ Photograph, Hey Joe! tap range
Design: Maurizio Duranti
4 Floor-standing bath mixer tap
5 Floor-standing bath block: mixer tap and spray
6 Washbasin mixer tap seen from above
7 Washbasin mixer tap: wall version
8 Bidet mixer tap
9 Dual-lever bath mixer tap

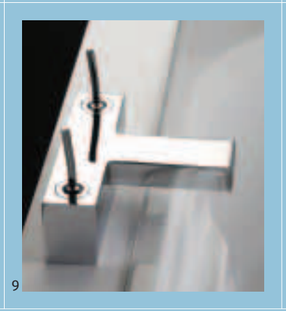
Hey Joe! Shower Hey Joe! is the name given to a domestic tap range comprising approximately 20 pieces that satisfy a variety of requirements and different installation options. The range is a straightforward line for a function that is both simple and logical, namely that of delivering water.
The design is full and compact. It does not dwell on the superfluous or succumb to over decoration, but prefers to search for perfect, timeless formal values. Thanks to its discreet design, the Hey Joe! range of taps easily fits into all modern surroundings. Each piece has its own project and its own logic; none of the pieces are the result of lazy thinking. The water is controlled by a traditional cartridge and the tap body is die cast. The washbasin mixer tap is the strong point of the whole range, for which it provides the basic form. The other most significant pieces include the floor-standing bath mixer tap. Equipped with a double cartridge for delivery of an adequate amount of water, it also has a dual control lever. No less important is the wall shower: flat and jointed to direct the jet of water as desired, it comes complete with a manual spray for easy rinsing. The entire range is available in shiny chrome, matt chrome and brushed nickel finishes. The Hey Joe! Tap range was designed by Maurizio Duranti and won the prestigious Good Design Award 2003. The product will form part of the permanent collection of the Chicago Athenaeum, Museum of Contemporary Art and Design and has been a success on the international market.


5

6

7

8


9

JOLLY MOTOR INTERNATIONAL S.p.A.
Viale Caproni, 13
38068 Rovereto (TN)
T +39 0464 484400
F +39 0464 430087
info@jollymotor.net
www.jollymotor.com

1, 3 Nelle foto, due ambientazioni con una tapparella e una tenda da sole motorizzate da Jolly Motor International, azienda leader nella produzione di motori tubolari per tapparelle, tende da sole, screen
2 EL.AX CB: motoriduttore con finecorsa elettronico che si blocca immediatamente in caso di ostacoli
4 Telecomando TX Radium 12 CH
5 Comby: porta sensori che integra un sensore pioggia, vento e sole in un unico dispositivo per il monitoraggio del clima
6 Motore SAT SOFT con radio-ricevente integrata che permette di regolare dal telecomando i punti di fine corsa

■ 1, 3 Photos show two settings with blind and sunshade, both motorised, by Jolly Motor International, a leading manufacturer of tubular motors for blinds, sunshades and screens
2 EL.AX CB: motor-reduction unit featuring an electronic stop with immediate halt in the presence of obstacles
4 TX Radium 12 CH remote control
5 Comby: sensor housing incorporates a rain, wind and sun sensor in a single device for climate monitoring
6 SAT SOFT motor with built-in radio-receiver allows remote control adjustment of stop points

Motori tubolari Jolly Motor Jolly Motor International, azienda fondata a Rovereto nel 1978 e leader a livello mondiale nel campo delle automazioni domestiche, produce motori tubolari per tapparelle, tende da sole e screen. L'ampia gamma della produzione Jolly Motor si divide in tre categorie: motori con finecorsa elettromeccanico; motori con finecorsa elettronico (rilevazione del movimento rotatorio del tubo avvolgitore tramite encoder elettronico); motori di tipo elettronico con radio ricevente incorporata, comandabili tramite trasmettitore (linea SAT, brevetto Jolly Motor International). L'azienda commercializza anche tutti gli accessori necessari per l'installazione dei tubolari su ogni tipo di applicazione. I motori Jolly Motor sono silenziosi e affidabili (garanzia di 6 anni PLATINUM LINE). L'azienda è certificata secondo le norme ISO 9001 edizione 2000 (VISION). Jolly Motor International propone anche centraline elettroniche multifunzione per il comando centralizzato dei propri motori e centraline per la programmazione temporale, l'allarme in caso di effrazione e l'automazione delle tende da sole a seconda dell'intensità di luce, vento e pioggia rilevata mediante appositi sensori.

Jolly Motor tubular motors Jolly Motor International – a firm established in Rovereto in 1978 and a world leader in the field of domestic automation – manufactures tubular motors for blinds, sunshades and screens. The wide ranging Jolly Motor production is divided into three categories: motors with electromechanical stop, motors with electronic stop (sensitive to the rotary action of the winding tube thanks to an electronic encoder), and electronic motors with an incorporated transmitter controlled radio-receiver (SAT range, Jolly Motor International patent). The firm also markets all the accessories required for the installation of the tubes for any type of usage. Their motors are noiseless and reliable (6 year PLATINUM LINE guarantee). The company is certified to ISO 9001 edition 2000 (VISION) standards. Jolly Motor International also offers multi-purpose electronic units for centralised control of its motors and timer units, forced-entry alarm and sunshade automation governed by light, wind and rain intensity, all read by special sensors.

1

2

3

LAMINAM S.r.l.
Via Ghiarola Nuova, 258
41042 Fiorano Modenese (MO)
T +39 0536 1844200
F +39 0536 1844201
info@laminam.it
www.laminam.it

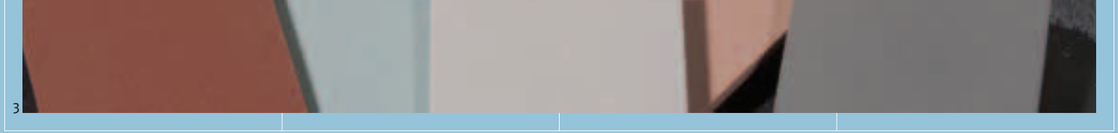
1

2

1 Pannello composito:
Laminam + PVB + Laminam
2 Spessore
3 Serie Progetto
■ 1 Composite panel:
Laminam + PVB + Laminam
2 Thickness
3 Progetto range

Laminam La porcellana laminata LAMINAM® è un prodotto recentissimo e unico nel suo genere, frutto dell'impegno nella ricerca e sperimentazione della giovane e dinamica azienda italiana LAMINAM S.r.l. La porcellana laminata LAMINAM® riunisce il pregio dei materiali ceramici più fini e l'estrema funzionalità e praticità dei laminati. Il grande formato (mm 1000 x 3000) e il minimo spessore (3 mm), insieme alla rivoluzionaria tolleranza alla flessione, rendono il prodotto ampiamente applicabile in vari settori, sia in ambienti interni che esterni. Nell'edilizia si presta per pareti divisorie e attrezzate, controsoffitti, pavimenti e rivestimenti, finiture e ripristini superficiali, pareti ventilate, applicazione su rivestimenti coibentati. Nell'arredamento è adatto per la finitura speciale di piani cucina, armadi, porte e arredi in genere. Notevoli le caratteristiche tecniche: resistenza agli attacchi chimici, al fuoco, al gelo e agli agenti climatici, alla flessione, all'usura, ai raggi UV. Igienico e di facile pulizia, è ecocompatibile e riciclabile. Presenta un'estrema versatilità nell'utilizzo.

Laminam LAMINAM® laminated porcelain is a quite recent and unique product, the fruit of research and experimentation by the young and dynamic Italian company LAMINAM Srl. The LAMINAM® laminated porcelain combines the quality of the finest ceramics with extremely functional and practical laminates. The large format (1000 mm x 3000 mm) and minimum thickness (3 mm), together with a revolutionary flexing tolerance, make the product applicable in various sectors, in both inside and outside environments. It can be used in buildings for partition and accessorised walls, double ceilings, floors and claddings, surface finishes and repairs, ventilated walls and applied to insulated claddings. It can be used as a special finish for kitchen tops, cupboards, doors and furnishings in general. It possesses remarkable technical specifications: resistance to chemicals, fire, frost and climatic agents, to flexing, wear and UV rays. Hygienic and easy to clean, it is eco-friendly and can be recycled. It is extremely versatile to use.

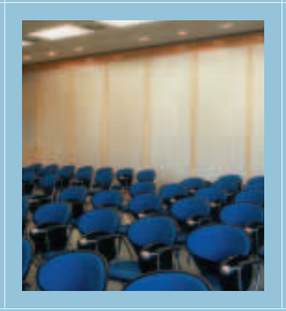

3

ODDICINI INDUSTRIE S.p.A.
Via XX Settembre, 186
28025 Gravellona Toce (VB)
T +39 0323 864144
F +39 0323 848277
info@oddicini.com
www.oddicini.com

Le immagini mostrano la versatilità di Maxparete HSP: composta da elementi indipendenti che scorrono in una guida fissata al soffitto, offre la possibilità di modificare velocemente la configurazione interna degli spazi, garantendo un alto isolamento acustico
■ The pictures show the versatility of Maxparete HSP: independent panels slide in a runner fixed to the ceiling, offering a quick way to change the internal organisation of spaces while still guaranteeing a high level of soundproofing

Maxparete HSP è una parete manovrabile ad alto isolamento acustico, composta da elementi indipendenti che scorrono, mediante carrelli, in una guida fissata al soffitto. Il pavimento resta così libero da binari antiestetici e scomodi per il passaggio. Gli elementi, una volta accostati gli uni agli altri, formano una parete continua e perfettamente complanare, senza fessure o parti meccaniche a vista, con un isolamento acustico (indice Rw) da 40 a oltre 50 dB, a seconda delle versioni. Maxparete HSP ha molteplici sistemi di raccolta degli elementi, adatti alle caratteristiche di qualsiasi ambiente. Sia gli elementi a un carrello, sia quelli a due possono essere raccolti in uno o più gruppi, in apposite nicchie o lungo le pareti. Maxparete HSP ha ottenuto i certificati CSI, Istituto G. Ferraris e Istituto Giordano per l'isolamento acustico; Istituto Giordano e omologazione del Ministero dell'Interno per la reazione al fuoco Classe 1. L'intero ciclo produttivo Oddicini è conforme alle certificazioni di qualità ISO 9001 e alla certificazione UNI EN ISO 14001:1996 per il Sistema di Gestione Ambientale.

Maxparete HSP is a movable partition with a high degree of soundproofing that consists of independent pieces that slide on tracks in runners fixed to the ceiling. The floor remains free from unattractive runners that hinder circulation. When they are combined, the panels form a continuous flush wall with no fissures or visible mechanical parts and soundproofing (Rw scale) between 40 and just over 50 dB, depending on the version. Maxparete HSP has multiple combination systems that suit the requirements of any environment. Both one-track and two-track panels can be combined in one or more ensembles, in special niches or along walls. Maxparete HSP has obtained soundproofing certification from CSI, Istituto G. Ferraris and Istituto Giordano as well as Istituto Giordano and Ministry of the Interior certification for Class 1 fire reaction. The entire Oddicini manufacturing cycle complies with ISO 9001 quality certification standards and UNI EN ISO 14001:1996 for the Environmental Management System.

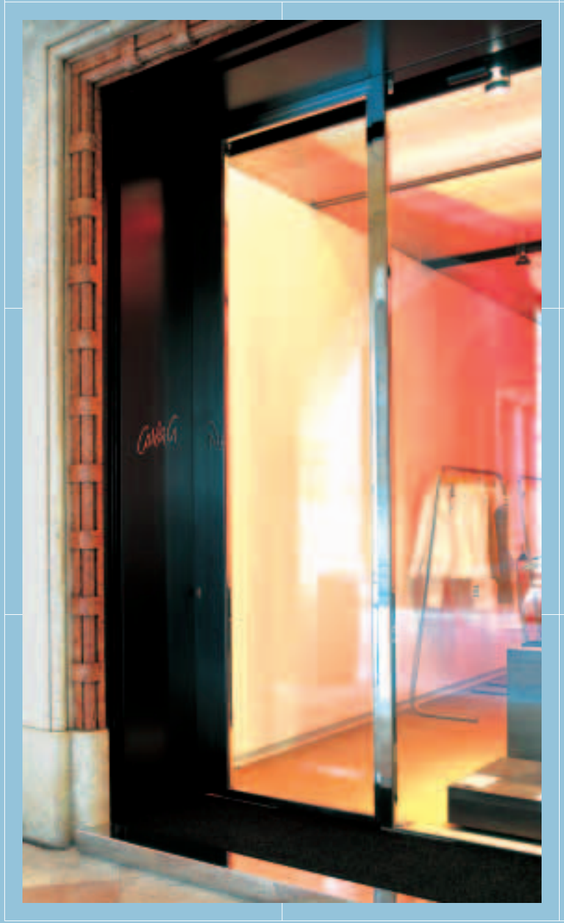


PALLADIO TRADING & ENGINEERING S.r.l.
Via A. Boito, 25/31
31048 S. Biagio di Callalta (TV)
T +39 0422 895182 r.a.
F +39 0422 796498
info@palladiotrading.com
www.palladiotrading.com

A lato, serie di profili "Fuori Standard" per serramenti in acciaio: la produzione Palladio offre soluzioni personalizzate, secondo i singoli casi e le specifiche esigenze del cliente
Sotto, due esempi di applicazione in una boutique e in un caffé
■ Left, "Fuori Standard" range of sections for steel windows: Palladio's production offers customised solutions suited to individual cases and specific customer needs.
Below, two sample applications in a boutique and a café

Serramenti su misura Palladio Trading & Engineering, leader nel settore dei profili per serramenti in acciaio da oltre un decennio, si concentra ora su una produzione "Fuori Standard" che mira a rispondere alle esigenze di infissi personalizzati, adatti al singolo caso. Uscire dalla logica della soluzione seriale è una politica che l'azienda ha perseguito già con convinzione negli ultimi anni, con la creazione di sistemi non comuni (come H2/NO®, la finestra anti-allagamento, o il nuovo Alzante Scorrevole con profili molto stretti) e serie particolari, disponibili in misure a richiesta e in quantitativi anche limitati.
Molto apprezzata è la serie 5020 in acciaio inox PT® AISI 316L con 2 mm di spessore, che consente aperture molto ampie con un minimo ingombro visivo del telaio e nel contempo garantisce un'estrema robustezza anti-scasso e la perfetta funzionalità nel tempo. Lanciata un anno fa, la serie si è già arricchita della misura 5050, adatta ad alloggiare vetri molto spessi e pesanti e ferramenta di sicurezza. Anche la serie 5050 vanta uno spessore della lamiera di provenienza di ben 2 mm, e la migliore lega di acciaio inossidabile.

Custom-made Palladio windows Trading & Engineering, a leader in the steel window section sector for more than a decade, is now focusing on its "Fuori Standard" production, which seeks to respond to demands for custom-made windows suited to the individual's taste. The firm has already abandoned the logic of mass-produced solutions in recent years with the creation of unusual systems (e.g. H2/NO®, the non-seepage window, and the new Alzante Scorrevole with narrow sections) and a special series that is available in requested measurements and in small quantities. The 5020 range, done in PT® AISI 316L with 2 mm thick stainless steel, has been highly appreciated. It allows the creation of extremely wide apertures with minimum visual impact of the frame while simultaneously guaranteeing robustness and perfect long term functioning. Launched a year ago, the range has already been expanded with the 5050 measurement, which can house thick heavy glass and safety hardware. The 5050 range also boasts an original sheet-metal thickness of 2 mm and the best stainless steel alloy.



PORTARREDO S.r.l.
Via G. Mameli, 20 Zona Industriale
40062 Molinella (BO)
T +39 051 887751 r.a. – 6900532
F +39 051 6903821
marketing@portarredo.com
www.portarredo.com

L'Invisibile di Portarredo : sistema brevettato di porte e ante a totale filo muro
1 Ventolo: cabina armadio
2, 3 Ventolo con perno laterale e Ventolo a due ante
4 Nicchio copritermosifone
5, 6 Vani con chiusure a scomparsa per il massimo sfruttamento degli spazi

■ **Invisibile by Portarredo: a patented system of fully flush doors and wings**
1 Ventolo: walk-in cupboard
2, 3 Ventolo with side pin and two-wing Ventolo
4 Nicchio: radiator niche
5, 6 Concealed door compartments to maximise space

Ventolo e Nicchio: by L'Invisibile Portarredo è sinonimo di Invisibile, il sistema di porte e ante a totale filo muro. Lo speciale nucleo in alluminio elimina ogni tipo di cornice coprifilo; tinteggiature o rivestimenti in continuità con la parete completano l'effetto 'invisibile'. Tale sistema è l'anima di Ventolo e Nicchio. Ventolo by L'Invisibile è un pannello/porta a bilico verticale (circa 165°) a totale filo muro. Non esistono limiti nelle dimensioni, nelle forme e nelle funzioni del pannello. Ventolo può essere a tutta altezza, a due ante, con battuta o senza; base per un quadro da un lato, può trasformarsi in libreria dall'altro. Il pannello ruota su perni a totale scomparsa, posizionabili da un minimo di 6,5 cm di distanza dal montante sino al centro del pannello stesso, con un movimento di grande impatto visivo. Chiusura tramite guarnizioni in gomma sui due montanti e serrature tradizionali. Nicchio by L'Invisibile è lo sportello chiudivano a totale filo muro che permette di chiudere tutto, dentro e fuori gli ambienti. Si possono realizzare ante e porte su misura, modelli unici per ruoli diversi con precise caratteristiche estetiche e funzionali.

Ventolo and Nicchio: by L'Invisibile Portarredo is synonymous with Invisibile, a system of fully flush doors and wings. The special aluminium core eliminates beading and architrave moulding; painted or continuous wall coverings complete the 'invisible' effect. This is the system at the heart of Ventolo and Nicchio. Ventolo by L'Invisibile is a vertical swing panel/door (approx. 165°) that is fully flush with the wall. The panel has no size, form or function restrictions. Ventolo can be full height with two wings, and with or without rabbets. It can hold a picture on one side and become a bookcase on the other. The panel swings on invisible pins that are positioned from a minimum distance of 6.5 cm from the upright to the centre of the panel itself, producing a movement of great visual effect. It is closed with rubber seals on the two uprights and traditional locks. Nicchio by L'Invisibile is a space-closing unit that is completely flush with the wall and allows you to close all spaces. Wings and doors can be custom-made and unique models created for uses with precise aesthetic and functional connotations.

1

4

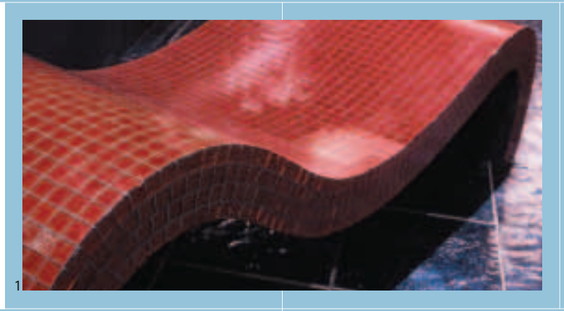
2

3

5

6

TREND GROUP S.p.A.
Viale dell'Industria, 42
36100 Vicenza
T +39 0444 233711
F +39 0444 233788
info@trend-vi.com
www.trend-vi.com


1

1 Chaise longue in mosaico rosso della collezione Karma e pavimento Glamour 30 x 30 cm
2 Tappeto con motivo geometrico della collezione Glamour
3 Design e geometrie di colore dominano la collezione di Lebo, in graniglia di vetro e mosaico Trend
■ **1 Red mosaic chaise-longue from the Karma collection and Glamour floor 30 x 30 cm**
2 Panel with geometric motif from the Glamour collection
3 Design and coloured geometries dominate the Lebo collection, done in crushed glass and mosaic, from Trend

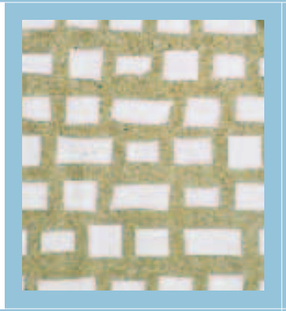
Nuove interpretazioni del linguaggio musivo Dalla spiccata sensibilità per le più moderne tendenze di mercato e dal costante impegno nella ricerca nascono i nuovi prodotti Trend, che conciliano funzionalità e libertà progettuale. La ricerca di soluzioni innovative si declina in nuovi materiali, in insoliti accostamenti materici o cromatici e in forme inconsuete, che ampliano le possibilità decorative. Le collezioni di mosaico Glamour e Karma, dalle intriganti trasparenze multicolori, suggeriscono una nuova interpretazione del linguaggio musivo. Sinonimo di trasparenza, colore e profondità, Glamour si caratterizza per lo spessore di 1 cm. È disponibile in diversi formati, compreso il 30 x 30 cm. Di grande effetto decorativo, Karma richiama il vetro presente nelle cattedrali gotiche: un materiale trasparente, dalla superficie increspata che genera una vivace luminosità, capace di impreziosire gli ambienti interni ed esterni. Contrasti, tinte forti, decori geometrici esaltano invece la forza cromatica e materica delle graniglie di vetro e mosaico Trend nella nuova collezione dell'artista americano Lebo, che rinnova l'uso tradizionale di questi versatili materiali.

New interpretations of the mosaic language The new Trend products are the result of an acute sensitivity for the latest trends and an ongoing commitment to research. They combine functionality with design freedom. The search for innovative solutions is expressed in new materials with unusual colour combinations and uncommon forms, which broaden the spectrum of decorative options. With their intriguing multicoloured transparencies, the Glamour and Karma mosaic collections prompt a new interpretation of the mosaic language. Synonymous with transparency, colour and depth, Glamour features a thickness of 1 cm and is available in several formats, including 30 x 30 cm. Karma has a great decorative effect that is reminiscent of the glass found in Gothic cathedrals: a transparent material with a rippled surface that generates bright luminosity capable of embellishing both internal and external environments. On the other hand, contrasts, strong colours, and geometric decoration exalt the chromatic and material force of Trend's crushed glass and mosaics in the new collection by American artist Lebo, which renews the traditional use of these versatile materials.

2

3

UNICRAFT S.r.l.
Viale Bertolini, 21
31044 Montebelluna (TV)
T +39 0423 601566
F +39 0423 24060
unicraft@libero.it
www.unicraft.it

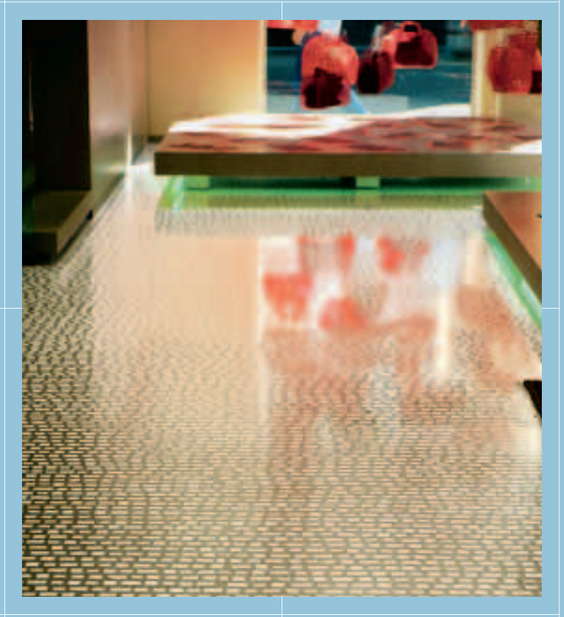


Particolare della composizione delle tessere in smalto vetroso bianco latte all'interno del pavimento in "terrazzo alla veneziana" Unicraft per il Megastore Benetton a Padova
■ Detail of the milky white vitreous glaze tesserae composition in Unicraft's "Venetian terrazzo" floor created for the Megastore Benetton in Padua

Il "terrazzo alla veneziana" di Unicraft Le moderne tecniche di realizzazione Unicraft permettono l'esecuzione di pavimenti in "terrazzo alla veneziana" a basso spessore (1 cm circa) e privi di giunti.
I prodotti Unicraft sono stati scelti dall'ufficio tecnico Benetton, sotto la guida dell'architetto Patrizia Pressimone e dell'ingegnere Michele Zanella, per la pavimentazione del Megastore Benetton a Padova. Per questo ambiente è stato realizzato un pavimento musivo ad alta resistenza in "terrazzo alla veneziana" con inserti di tessere di smalto vetroso bianco latte di diversi formati irregolari (intorno ai 3x3, 2x3 cm, ecc.). Fabbricate e tagliate interamente a mano, le tessere, in numero di circa 400 per mq, sono state collocate su un fondo in graniglia fine di marmo grigio-beige. L'impatto estetico che ne risulta è notevole: l'occhio coglie un'oraditura particolare e ad effetto, dovuta all'originale profondità di campo che si è voluta ottenere. Il pavimento trasmette la grana composita e calda della pietra. Da non trascurare la velocità di esecuzione del lavoro in virtù delle tecniche avanzate messe a punto da Unicraft.

Unicraft "Venetian terrazzo" Unicraft's modern production techniques can create "Venetian terrazzo" flooring in reduced thicknesses (approx. 1 cm) and without joins.
Unicraft products were chosen by the Benetton Technical Office, under the guidance of the architect Patrizia Pressimone and the engineer Michele Zanella, for the flooring of the Megastore Benetton in Padua. For this space, we created a high resistance mosaic "Venetian terrazzo" floor with the insertion of milky white vitreous glaze tesserae in several irregular formats (approx. 3 x 3, 2 x 3 cm, etc.). All hand produced and cut, the tesserae were laid in quantities of approximately 400 per sqm and placed onto a base consisting of finely ground grey-beige marble. The resulting visual impact is remarkable and the eye sees a special and effective pattern thanks to the original depth of background created. The floor transmits the warm composite appearance of stone. Another factor not to be overlooked is the speed of execution, made possible by the advanced techniques developed by Unicraft.

Vista d'insieme del pavimento in "terrazzo alla veneziana" Unicraft, realizzato per il Megastore Benetton a Padova. Progetto: Ufficio tecnico Benetton – Arch. Patrizia Pressimone e Ing. Michele Zanella



■ General view of Unicraft's "Venetian terrazzo" floor, created for the Megastore Benetton in Padua. Project: Benetton Technical Office – Arch. Patrizia Pressimone and Ing. Michele Zanella

ZECCA PREFABBRICATI S.p.A.
Via dei Molini, 22
23010 Cosio Valtellina (SO)
T +39 0342 606060
F +39 0342 606080
piz@zecca.com
www.zecca.com
www.piz.it

Sistema Piz Piz è un sistema innovativo per il rivestimento di edifici civili e industriali. La struttura è posta in opera mediante fissaggio meccanico di guide in lega leggera su cui è impegnato il pannello Zecca, formato da un paramento in malta cementizia fibrorinforzata modificata, accoppiata a una lastra di materiale isolante. Il sistema Piz può essere montato con semplici operazioni su qualsiasi superficie, senza alcuna preparazione o pulizia particolare della parete supporto, risultando comodo ed economico sia per le nuove costruzioni che per gli interventi di ristrutturazione. Il vasto assortimento di colori e finiture consente la massima libertà progettuale, con possibilità espressive ed esiti estetici estremamente vari e adatti ad ogni contesto. Tre le finiture: liscio, rustico e granigliato; 40 i colori. Notevoli le prestazioni: traspirabilità e resistenza agli agenti atmosferici, al fuoco (classe 1 certificata), agli urti e all'abrasione. Il fissaggio meccanico garantisce il miglior comportamento alle escursioni termiche; il paramento cementizio, colorato in massa con ossidi minerali, assicura la massima stabilità cromatica.

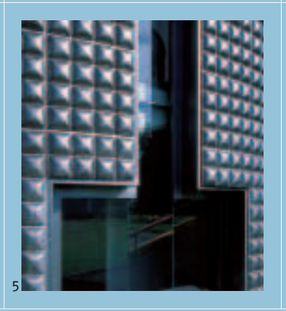
Piz system Piz is an innovative cladding system for civil and industrial buildings. The structure is installed by mechanically fixing light alloy runners, which bear the Zecca panels. This consists in a modified fibre-reinforced cement mortar surface coupled with a sheet of insulating material. The Piz system can be mounted simply on any surface without the need for preparation or special cleaning of the supporting wall, thus proving convenient and inexpensive both for new constructions and in restructuring operations. The vast assortment of colours and finishes offers great design freedom, with extremely varied possibilities of expressions and aesthetic results suitable for any context. It comes in three finishes: smooth, rustic and crushed stone as well as 40 colours. The performance is remarkable: it transpires and is resistant to atmospheric agents, fire (class 1 certified), shocks and scratches. The mechanical fixing guarantees the best reaction to temperature ranges; the concrete surface, coloured en masse with mineral oxides, assures maximum colour stability.

2

3

6

4



5

1, 6 Due edifici che impiegano il sistema di pannelli Piz per il rivestimento esterno. Disponibili in 40 colori e tre finiture, liscio, rustico e granigliato
2, 5 Effetto d'insieme e particolare del pannello a bugnato
3 Vista della balconata con il rivestimento a pannelli sullo sfondo
4 Particolare dei profilati su cui si impegnano i pannelli

■ 1, 6 Two buildings applying the Piz panel system for external cladding. Available in 40 colours and three finishes – smooth, rustic and crushed stone
2, 5 Overall effect and detail of the rusticated panel
3 Balcony view with the panel cladding in the background
4 Detail of the sections bearing the panels

Servizio gratuito lettori
Free enquiry service

Per ricevere ulteriori informazione sugli inserzionisti inserire il loro numero di codice, barrare la casella desiderata e spedire la cartolina alla Editoriale Domus presso l'indirizzo indicato sotto. Tutte le richieste saranno evase se spedite entro otto mesi dalla data della rivista.

■ To receive further information on advertisers, insert their code number, cross the appropriate boxes and mail the form to the address below. All requests will be fulfilled if sent within eight months of this issue.

Direzione Pubblicità Servizio gratuito lettori P.O. Box 13080 20130 Milano (Italia)

domus 874 – Progettare per costruire/To plan and to build

901 **BERTOCCI ARNOLFO & FIGLI S.R.L.**
902 **BOSSINI S.R.L.**
903 **CERAMICA DI VIETRI FRANCESCO DE MAIO S.R.L.**
904 **CORDIVARI S.R.L.**
905 **DALDOSS ELEVETRONIC S.P.A.**
906 **GHIDINI ILLUMINAZIONE S.R.L.**
907 **GHIDINI PIETRO BOSCO S.P.A.**
908 **GOBBETTO S.R.L.**
909 **GOCCIA ILLUMINAZIONE S.R.L.**
910 **GUNNEBO ENTRANCE CONTROL S.P.A.**
911 **IRIS CERAMICA S.P.A.**
912 **IB-TORBRE RUBINETTERIE S.R.L.**
913 **JOLLY MOTOR INTERNATIONAL S.P.A.**
914 **LAMINAM S.R.L.**
915 **ODDICINI INDUSTRIE S.P.A.**
916 **PALLADIO TRADING & ENGINEERING S.R.L.**
917 **PORTARREDO S.R.L.**
918 **TREND GROUP S.P.A.**
919 **UNICRAFT S.R.L.**
920 **ZECCA PREFABBRICATI S.P.A.**

Ai sensi della Legge 675/96 sulla Privacy, la informiamo che i suoi dati, raccolti con la compilazione in questa scheda, saranno trattati con modalità prevalentemente informatiche. Nel rispetto delle norme di sicurezza essi verranno trasmessi alle Aziende da lei indicate le quali provvederanno a inviarle il proprio materiale pubblicitario. Tuttavia, in caso di rifiuto da parte sua al conferimento e al trattamento dei suoi dati non potremo dare corso a tali adempimenti. I suoi dati potranno essere utilizzati dall'Editoriale Domus e dalle Società collegate per la promozione commerciale di riviste o di altri prodotti. A lei competono tutti i diritti previsti dall'articolo 13 della Legge 675/96. Responsabile del trattamento è l'Editoriale Domus S.p.A., via Gianni Mazzocchi 1/3 20089 Rozzano (MI).

■ In compliance with Privacy Law 675/96, we inform you that your data, gathered when this card was compiled, will be treated with computing procedures, mainly. They will be transmitted by us, in conformity with security norms, to companies indicated by you, which will take care of sending you their advertising material. However, if you should refuse to permit the transmission and processing of your data, we shall be unable to carry out the above procedures. Your data may be used by Editoriale Domus and associated companies for the commercial promotion of magazines or other products.You are entitled to all the rights provided for by article 13 of Law 675/96. In charge of data processing: Editoriale Domus S.p.A., Via Gianni Mazzocchi 1/3, 20089 Rozzano (MI).

Numero di codice inserzionista Advertiser code number	Documentazione Literature	Indirizzo Address	Distribuzione Distribution	Punti vendita Sales premises	Richiesta di contatto diretto Request for direct contact
☐☐☐	☐	☐	☐	☐	☐
☐☐☐	☐	☐	☐	☐	☐
☐☐☐	☐	☐	☐	☐	☐
☐☐☐	☐	☐	☐	☐	☐
☐☐☐	☐	☐	☐	☐	☐
☐☐☐	☐	☐	☐	☐	☐
☐☐☐	☐	☐	☐	☐	☐
☐☐☐	☐	☐	☐	☐	☐

Nome/Name

Cognome/Surname

Via/Street Numero/Number

Cittá/Town Cap/Postal Code

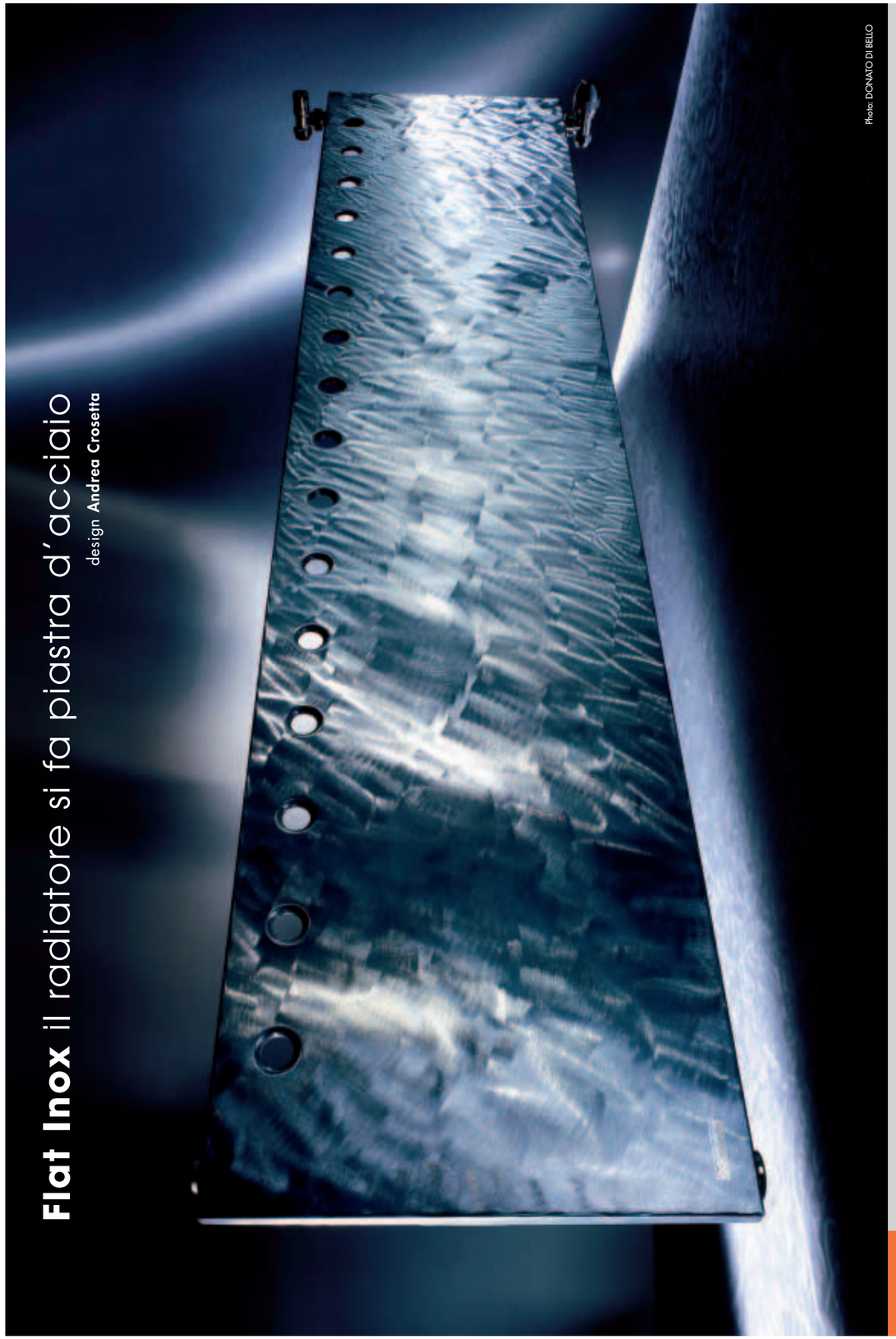
Prov/State/Region Nazione/Country

Telefono/Telephone Fax

E-Mail

Professione/Profession

Schede



domus 874

Ottobre/October 2004. Sommario/Contents:

01 Calendario Calendar A cura di/Edited by Laura Bossi, Elena Sommariva

18 Ettore Sottsass. Foto dal finestrino Pictures from a window

20 Toyo Ito. Matsumoto Performing Arts Centre La macchina del teatro e la sua declinazione in architettura. Ne discutono il regista-attore Kazumi Kushida e l'architetto Toyo Ito. Con un testo di Akira Suzuki The workings of the theatre and how it is interpreted in terms of architecture. Actor director Kazumi Kushida and architect Toyo Ito discuss the subject. Text by Akira Suzuki.
A cura di/Edited by Kayoko Ota, Joseph Grima. Fotografia di/Photography by Ramak Fazel

42 Hollein vs. Biennale Biennale vs. Fuksas Hans Hollein e Massimiliano Fuksas discutono della Biennale di Venezia Hans Hollein and Massimiliano Fuksas discuss the Venice Biennale. Fotografia di/ Photography by Armin Linke

50 Bjarke Ingels, Julien De Smedt. La trama di PLOT Following the PLOT Nel porto di Copenhagen, la Maritime Youth House conferma le doti dei due architetti premiati alla 9. Biennale di Architettura di Venezia per il miglior progetto della sezione "Sale concerti" Copenhagen's new Maritime Youth House is a confirmation of the design talent of the co-founders of PLOT, the young Danish practice awarded the prize for best concert hall at the 9th Biennale of Architecture in Venice. Testo di/Text by Aaron Betsky. A cura di/Edited by Rita Capezzuto.
Fotografia di/Photography by Paolo Rosselli

66 Il racconto dell'architettura The story of architecture Giancarlo De Carlo intervistato da Stefano Boeri, Peter Davey e Axel Sowa Giancarlo De Carlo interviewed by Stefano Boeri, Peter Davey and Axel Sowa. A cura di/Edited by Maria Cristina Tommasini

76 Bruno Latour. Non è mai troppo tardi per leggere Tarde Never too late to read Tarde Latour mette a fuoco il conflitto tra chi crede nell'esistenza di un'infrastruttura economica e chi in proposito confessa seri dubbi Latour focuses on the conflict in being amongst those who believe in the existence of an economic infrastructure and those who confess to have serious doubts about it

78 Caseros. Da penitenziario modello a inferno autogestito A model penitentiary transformed into a self-organised hell *Domus* ricostruisce l'incredibile storia del carcere di Caseros a Buenos Aires *Domus* reconstructs the incredible history of the Caseros prison in Buenos Aires. Testi di/Texts by Patricia Bullrich, Gaspar Libedinsky. Fotografie di/Photographs by Gaspar Libedinsky. Ritratti e interviste di/Portraits and interviews by Malena Perkins. A cura di/Edited by Gaspar Libedinsky con/with Karen Marta, Elena Sommariva, Beatriz Arman

90 Mimmo Jodice/São Paulo Un'avventura visiva nel cuore della capitale economica del Brasile A visual adventure in the heart of Brazil's economic capital. Fotografia di/Photography by Mimmo Jodice

102 Iñaki Abalos. Osservatori Observatories Quando lo sguardo umano diviene più intenso attraverso l'isolamento e l'ascensione verso l'alto When the human viewpoint becomes more intense through isolation and ascending upwards

104 Piccoli osservatori sulla natura Small observations on nature I lavori messi in scena da Droog Design a Lille, Capitale Europea della Cultura 2004, scelgono la natura come termine di relazione The work displayed by Droog Design in collaboration with Lille European City of Culture 2004, is based around the theme of nature. A cura di/Edited by Francesca Picchi. Fotografia di/Photography by Ramak Fazel

122 Rastignac. La Comédie Humaine III Scene di vita losangelena Scenes of Los Angeles life

124 Gli architetti del mondo World Architects Come interpretano i leader politici il concetto di spazio? Una serie di articoli curata da Eyal Weizman. In questo numero: **Thabo Mbeki**, presidente del Sudafrica How do political leaders interpret the notion of space? A series of articles edited by Eyal Weizman. In this issue: **Thabo Mbeki**, the South African president. Testo di/Text by Lindsay Bremner

132 Interview: Henri Cartier-Bresson Hans Ulrich Obrist conversa con Cartier-Bresson e la sua compagna Martine Franck, nell'ultima intervista rilasciata dal grande fotografo Hans Ulrich Obrist talks to Cartier-Bresson and his partner Martine Franck in the last interview given by the French photographer. Ritratto di/Portrait by René Burri. Fotografie di/Photographs by Henri Cartier-Bresson, Martine Franck

136 Libri Books A cura di/Edited by Gianmario Andreani

146 Rassegna: Mobili per ufficio Office furniture A cura di/Edited by Maria Cristina Tommasini

166 Panorama

169 El Topo: Jimmie Durham A cura di/Edited by Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni e/and Ali Subotnick (Wrong Gallery)

domus

rivista fondata nel 1928 da Gio Ponti/review founded in 1928 by Gio Ponti

Direttore/Editor Stefano Boeri **Creative director** Mario Piazza **Inviato speciale/Special correspondent** Hans Ulrich Obrist
Art director Giuseppe Basile **Redazione/Editorial staff** Maria Cristina Tommasini (caporedattore), Laura Bossi, Rita Capezzuto, Francesca Picchi
Libri/Books Gianmario Andreani **Website** Luigi Spinelli, Elena Sommariva **Staff grafico/Graphics** Fabio Grazioli, Antonio Talarico
Segreteria/Administration Valeria Bonafé, Marina Conti, Isabella Di Nunno, Miranda Giardino di Lollo (responsabile)
Consulente editoriale/Editorial consultant Stefano Casciani
Collaboratori alla direzione/Consultants to the editor Joseph Grima, Karen Marta, Kayoko Ota, Mirko Zardini
Redazione tel. +39 02 824721, fax +39 02 82472386, e-mail: redazione@domusweb.it – **Traduttori/Translations** Jamie Benyei, Duccio Biasi, Alfred Birnbaum, Antony Bowden, Paolo Cecchetto, Barbara Fisher, Anna Clara Ippolito, Annabel Little, Dario Moretti, Sonia Rocchi, Virginia Shuey Vergani, Nicoletta Spadavecchia, Rodney Stringer
Si ringraziano/With thanks to: Beatriz Arman, Ivan Carvalho, Caterina Majocchi
Titolare del trattamento dei dati personali raccolti nelle banche dati di uso redazionale è Editoriale Domus S.p.A. Gli interessati potranno esercitare i diritti previsti dal D.Lgs. 196/2003 in materia di protezione dei dati personali, telefonando al n. 02 82472459.
e-mail: responsabiledati@edidomus.it
Editoriale Domus S.p.A. Via Gianni Mazzocchi 1/3 – 20089 Rozzano (MI), tel. +39 02 824721, fax +39 02 57500132,
e-mail: editorialedomus@edidomus.it **Editore/Publisher** Maria Giovanna Mazzocchi Bordone **Direzione commerciale/Marketing director** Paolo Ratti
Pubblicità tel. +39 02 82472472, fax +39 02 82472385, e-mail: pubblicita@edidomus.it **Direzione generale pubblicità/Advertising director** Gabriele Viganò **Direzione vendite/Sales director** Giuseppe Gismondi **Promozione/Promotion** Sabrina Dordoni
Estratti/Reprints Per ogni articolo è possibile richiedere la stampa di un quantitativo minimo di 1000 estratti a/Minimum 1000 copies of each article may be ordered from: tel. +39 02 82472472, fax +39 02 82472385, e-mail: dordoni@edidomus.it
Agenti regionali per la pubblicità nazionale Piemonte/Valle d'Aosta: InMedia, C.so Galileo Ferraris 138 – 10129 Torino, tel. 011 5682390, fax 011 5683076 ■ Liguria: Promospazio, Via Trento 43/2 – 16145 Genova: Alessandro Monti, tel. 010 3622525, fax 010 316358 ■ Veneto, Friuli V.G. e Trentino-Alto Adige: Agenzie: Undersail S.r.l., vicolo Ognissanti 9 – 37123 Verona, tel. 045 8000647, fax 045 8043366 Clienti: Tiziana Maranzana, C.so Milano 43 – 35139 Padova, tel. 049 660308, fax 049 656050 ■ Emilia Romagna: Massimo Verni, via Matteucci 20/2 - 40137 Bologna, tel. 051 345369-347461 ■ Toscana: Promomedia, via Buonvicini 21 - 50132 Firenze, tel. 055 573968-580455 ■ Marche: Susanna Sanchioni, via Trento 7 - 60124 Ancona, tel 071 2075396 ■ Lazio, Campania: Interspazi, via Giano Parrasio 23 - 00152 Roma, tel. 06 5806368 ■ Umbria: Zupicich & Associati, via Vermiglioli 16 - 06123 Perugia, tel. 075 5738714, fax 075 5725268 ■ Sicilia: MPM, via Notarbartolo 4 - 90141 Palermo, tel. 091 6252045, fax 091 6254987 ■ Sardegna: Giampiero Apeddu, viale Marconi 81 - 09131 Cagliari, tel. 070 43491
Servizio abbonamenti/Subscriptions Numero verde 800-001199 da lunedì a venerdì dalle 9.00 alle 21.00, sabato dalle 9.00 alle 17.30, fax +39 02 82472383, e-mail: uf.abbonamenti@edidomus.it – Foreign Subscriptions Dept. tel. +39 02 82472276, e-mail: subscriptions@edidomus.it **Ufficio vendite Italia** tel. 039 838288, fax 039 838286, e-mail: uf.vendite@edidomus.it –
Un numero € 8,50. Fascicoli arretrati: € 12,50. Modalità di pagamento: contrassegno (contributo spese di spedizione € 1,95).
Carta di credito: (American Express, CartaSì, Diners, Visa), versamento sul c/c postale n. 668202 intestato a Editoriale Domus SpA, Via G. Mazzocchi 1/3 – 20089 Rozzano (MI), indicando sulla causale i numeri di DOMUS desiderati. Si prega di accertarsi sempre della effettiva disponibilità delle copie. Ai sensi del D.Lgs. 196/2003, si informa che il Servizio abbonamenti e vendite copie arretrate Italia è gestito da Televoice S.p.A., Via Mentana 17/A – Monza (MI), tel. 0392321071, responsabile del trattamento dei dati personali. A tale soggetto gli interessati potranno rivolgersi per esercitare i diritti previsti dall'art. 7 del D.Lgs. 196/2003. I dati saranno oggetto di trattamento prevalentemente informatico ai soli fini della corretta gestione dell'ordine e di tutti gli obblighi che ne conseguono.
Foreign Sales tel. +39 02 82472529, fax +39 02 82472590, e-mail: sales@edidomus.it Back issues: € 12,50 (Postal charges not included).
Payment method: by credit card American Express, Diners, Mastercard, Visa, bank transfer on San Paolo IMI S.p.A. Corsico branch (Milan).
IBAN IT42R 01025 33031 100000002749, Swift Code IBSP ITTM.

© Copyright Editoriale Domus S.p.A. Milano

Associato all'U.S.P.I. (Unione stampa Periodica Italiana)
Direttore responsabile: Maria Giovanna Mazzocchi Bordone
Registrazione del Tribunale di Milano n.125 del 14/8/1948. È vietata la riproduzione totale o parziale del contenuto della rivista senza l'autorizzazione dell'editore **Distribuzione Italia/Distribution Italy** A&G Marco, via Fortezza 27, 20126 Milano Associata ADN
Distribuzione internazionale/Sole agent for distribution AIE - Agenzia Italiana di Esportazione S.p.A., Via Manzoni 12 – 20089 Rozzano (MI) tel. +39 02 5753911, fax +39 02 57512606 **Fotolito/Prepress** Editoriale Domus **Stampa/Printers** BSZ, Mazzo di Rho (MI). In questo numero la pubblicità non supera il 45%. Il materiale inviato in redazione, salvo accordi specifici, non verrà restituito.

www.domusweb.it

Fotografia di/Photograph by Paolo Rosselli

Ottobre October
Calendario 10

6 settembre 2004	Ore 20.15 Temperatura 24°	**Casa Rustici, Milano** Progetto/Project by Pietro Lingeri, Giuseppe Terragni (1933-1935) Candele in memoria dei bambini di Beslan Candles remembering the children of Beslan

1

Berlin
Germania/Germany
Shrinking Cities

Fino a/Until 7.11.2004
KW Institute for Contemporary Art
Augustrasse 69
T +49-030-2434590
www.kw-berlin.de

Grandi città che muoiono perché condizionate da un'economia monofunzionale statica, perché messe a confronto con condizioni di sviluppo più allettanti, perché assediate da uno sviluppo metropolitano informe: lo scenario della mostra berlinese "Shrinking Cities" approfondisce il concetto di metropoli in decadenza attraverso un vasto spettro di media. Come nei due video di Kyong Park *OldHouse/OldCityNewCity* e *Detroit: Making It Better For You* (a cura di Garret Linn e Manuela Tromben): un racconto per immagini del degrado urbano di Detroit, l'ex-capitale mondiale della produzione automobilistica. *L.B.*

Large cities that die because they are conditioned by a static mono-functional economy, because they are confronted with more tempting conditions for development, because they are besieged by shapeless metropolitan development: the setting for the Berlin exhibition "Shrinking Cities" looks into the notion of cities in decline using a wide range of media. For example in two videos by Kyong Park *OldHouse/OldCityNewCity* and *Detroit: Making It Better For You* (curated by Garret Linn and Manuela Tromben): a description through images of urban degradation in Detroit, the ex-world capital of car manufacturing. *L.B.*

Brescia – Italia/Italy
Anish Kapoor

Fino a/Until 30.12.2004
Galleria Massimo Minini
via Apollonio 68
T +39-030-383034
www.galeriaminini.it

Al centro del suo lavoro, una composizione di forme archetipali, concave e convesse, l'adozione di materiali sorprendenti come il PVC declinato nei colori più disparati, ma anche una conoscenza approfondita della tecnologia moderna. Per la sua gigantesca installazione per la Tate Modern, *Marsyas* (2002), Anish Kapoor ha collaborato, infatti, con un ingegnere dall'animo poetico, Cecil Balmond, *deputy chairman* dello studio di progettazione strutturale Arup. Così Kapoor ci sorprende ogni volta nel creare opere che vivono al di fuori dei loro confini fisici, esempi perfetti di sintesi tra arte e architettura. Nato a Bombay nel 1954, l'artista lavora e risiede a Londra. Questa è la sua terza personale presso la galleria Minini di Brescia. *L.B.*

His work centres around the composition of archetypal forms, concave and convex, the use of surprising materials such as PVC in a wide range of colours, but also an in depth knowledge of modern technology. For his giant installation for the Tate Modern, *Marsyas* (2002), Anish Kapoor in fact worked with an engineer with a poetic soul, Cecil Balmond, deputy chairman of the structural engineering practice Arup. As such Kapoor surprises us each time in creating works that live outside physical limits, perfect examples of the synthesis between art and architecture.
Born in Bombay in 1954, the artist lives and works in London. This is his third one man show at the Minini gallery in Brescia. *L.B.*

Trento – Italia/Italy
Dimensione follia

Fino a/Until 9.1.2005
Galleria Civica di arte contemporanea
Via Belenzani 46
T +39-0461-985511
www.workartonline.net

Sostiene Roberto Pinto, il curatore della mostra "Dimensione follia" allestita presso la galleria civica di Trento, che "tagliare il proprio corpo, procurarsi del male deliberatamente, ..., sono altrettanti segni di un malessere autolesionista che qualsiasi persona definirebbe come anormali... Gesti impossibili da inserire nei comportamenti socialmente accettabili". E concepiti, soprattutto, in uno scenario di segno diverso, a partire dagli anni Sessanta e Settanta quando gli artisti, nell'invadere ambiti un tempo loro vietati, annullarono così i confini tra rappresentazione e

Genova – Italia/Italy
Transatlantici

Fino a/Until 9.1.2005
Galata, Museo del Mare
Calata De Mari 1, via Gramsci
T +39-010-5514004

L'8 settembre 1944 un bombardamento inglese colpì il transatlantico Rex nel mare dell'Istria. Il giorno dopo, il vascello che per efficienza, eleganza e dotazione di servizi (celebri le sue grandi piscine all'aperto), rappresentava l'orgoglio della cantieristica italiana del tempo affondò inesorabilmente. Soprannominato il 'levriero', aveva conquistato nell'agosto del 1933 il trofeo Nastro Azzurro per aver realizzato il record mondiale di velocità sulla rotta Gibilterra – New York (4 giorni, 13 ore e 58 minuti con una velocità media di 28,92 nodi). Del Rex conserviamo solo la campana di bordo, ma il ricordo del suo tempo, insieme a quello delle grandi crociere transoceaniche, è raccontato suggestivamente dalla mostra inaugurale del Museo del Mare di Genova (progetto di Guillermo Vazquez Consuegra). Accanto ai modelli di cantiere di alcune delle più celebri navi europee del passato: il Mauretania, il Queen Elizabeth, il Normandie. *L.B.*

On September 8, 1944, a British bomb attack hit the transatlantic liner Rex in the sea of Istria. The following day, the vessel that in terms of efficiency, elegance and equipment (famous for its two large open air swimming pools) represented the pride of Italian shipbuilding at the time, sank inexorably. Nicknamed the 'levriero' (the greyhound), it had won in August 1933 the Nastro Azzurro trophy for having set the world speed record for the Gibraltar – New York route (4 days, 13 hours and 58 minutes with an average speed of 28.92 knots). From the Rex only the ship's bell has been preserved but the memory of its time, together with that of the great transatlantic cruise liners is described evocatively in the inaugural exhibition at the Museum del Mare in Genoa (designed by Guillermo Vazquez Consuegra). Alongside it are models of some of the most famous European ships from the past; the Mauretania, the Queen Elizabeth, the Normandie. *L.B.*

Athens – Grecia/Greece
Sotto l'Acropoli
Under the Acropolis

Una coloratissima scultura, interamente rivestita di perline di vetro, riproduce le sembianze di una donna di colore che, acconciata e abbigliata in stile "funky-afro" anni Settanta, brandisce una mitraglietta. È lei ad accogliere, arrogante ed attraente, i visitatori di Deste – Nea Ionia, una delle due sedi dell'omonima fondazione di Atene, nelle quali si articola la mostra "Monument to Now". Una lunga carrellata di opere firmate da oltre novanta artisti internazionali, appartenenti a diverse generazioni, selezionate da un cast internazionale di curatori (Dan Cameron, Jeffrey Deitch, Alison M. Gingeras, Massimiliano Gioni e Nancy Spector), tra le più recenti acquisizioni, dal 1996 ad oggi, del collezionista locale Dakis Joannou.

Super Sister di Liza Lou non è certo l'opera migliore, ma è un assaggio leggero di quello che il visitatore incontrerà lungo il percorso espositivo. Opere (molte sculture) unicamente figurative, se non addirittura iper realistiche, colorate ed accattivanti, la cui appariscenza, però, ha poco o nulla di grazioso o rassicurante. Al contrario, si tratta di una bellezza che seduce e disturba, capace, nei casi migliori, di amalgamare la banalità del quotidiano alla sacralità della trascendenza.

Gli inglesi hanno un termine, *awe*, che definisce con precisione la sensazione che si prova di fronte a certe opere: un misto di meraviglia e turbamento. "Colui, che entrando nel tempio si trovava improvvisamente di fronte questa statua gigantesca, doveva provare un arcano timore": così lo storico dell'arte Gombrich si figurava la reazione umana di fronte alla dispersa statua di Atena realizzata dal leggendario Fidia per il Partenone. E sarà che ci troviamo ad Atene, sulla quale incombe fatalmente la spettrale visione dell'Acropoli, sarà che la mostra nasce dalla volontà e dal gusto di un mecenate greco – Dakis Joannou è uno dei maggiori collezionisti d'arte contemporanea del mondo – ma è difficile resistere alla tentazione di leggere la mostra in relazione al pensiero visivo dell'antica civiltà greca. Non certo come nostalgica operazione citazionistica, ma piuttosto come riattivazione di una fluida continuità tra passato e presente.

All'entrata della mostra allungando lo sguardo oltre la *Supersorella* ci si vede riflessi dentro *Moon* di Jeff Koons, ammaliante emisfero d'acciaio inossidabile: attraente nella sua lucente sensualità ma inconoscibile nella sua conclusa perfezione. Ieri come oggi, spinti da un "materialismo visionario", gli artisti saccheggiano la realtà per creare quella che Camille Paglia suggestivamente definì "un'epica delle solide, lucide, concrete, cocciute cose". Oltre l'efficacissimo sguardo sintetico che accomuna artisti molto diversi tra loro come, per esempio, Vanessa Beecroft, Charles Ray e Chris Ofili, nella mostra non manca una dimensione epica che, sebbene alleggerita da una diffusa attitudine ironica tutta contemporanea, punta ad una mitizzazione, non solo della propria persona (sintomatico è il numero degli autoritratti: da Maurizio Cattelan a Mariko Mori, passando per le coppie Gilbert & George e Tim Noble & Sue Webster...), ma anche del nostro presente.

Recentemente ho letto su Internet che "nella costruzione della Fama Immortale ci vuole anzitutto una sfacciataggine cosmica". E "Monument to Now" è una mostra sfacciata e godibilissima sia nelle ambiziose intenzioni, più o meno dichiarate di artisti e curatori, di rappresentare e perpetuare il presente, ma anche perché schiaccia a fondo il pedale del legame inscindibile tra arte e mercato. Spesso lungo la mostra, grazie anche al levigato allestimento, emerge una mistica dell'oggetto, un'estetica del capitalismo di cui Alison M. Gingeras ha opportunamente riferito nel suo saggio in catalogo (pubblicazione che contiene l'intera collezione Joannou e dove le linee di pensiero individuali dei curatori si delineano meglio). Va tuttavia rilevato come gli artisti in mostra, sebbene subiscano il fascino dell'agiatezza e della celebrità, oppongano anche un'istintiva resistenza alla mercificazione dell'immaginazione e dei desideri. Una metafora di questa "resistenza interna" è fornita dalle opere di Tim Noble & Sue Webster, nelle quali da una montagna di rifiuti, rottami e soldi (le vestigia del capitalismo, insomma) emergono le loro antropomorfe silhouette. Molti lavori in mostra – da quelli appena citati della coppia inglese, alle opere di Robert Gober e Fischli & Weiss – mettono l'uomo "al centro" in un impianto neoumanistico – e neoclassico, verrebbe da dire – che è forse la caratteristica principale ed unificante dell'intero progetto espositivo.

Nel 1992 Jeffrey Deitch, partendo proprio da un nucleo della collezione Joannou, curò la mostra "Post Human", della quale "Monument to Now" sembra costituire la continuazione e, insieme, il sovvertimento in chiave umanistica. Se allora Deitch teorizzava la determinazione dell'umanità a costruirsi una nuova identità post-umana attraverso le nuove tecnologie, oggi commissiona all'artista giapponese Takeshi Murakami *Inochi*, bambino-automa frutto di chissà quali sperimentazioni d'ingegneria genetica, che (ri)conquista la sua umanità attraverso una serie di quotidiane esperienze emotive.
Caroline Corbetta, critico d'arte, abita a Milano

Per gentile concessione/Courtesy Deste Foundation/Dakis Jannou Collection

Covered from head to foot in glass beads, a brightly coloured sculpture reproduces the likeness of a black woman. Decked out in a 1970s funky Afro style, she brandishes a submachine gun. Arrogantly appealing, it is she who receives visitors to Deste – Nea Ionia, one of the Athens foundation's two locations where the "Monument to Now" exhibition is on view. On offer is a long running set of works from more than ninety artists of different generations from all over the world. They were elected by an international cast of curators (Dan Cameron, Jeffrey Deitch, Alison M. Gingeras, Massimiliano Gioni and Nancy Spector) from the most recent acquisitions (since 1996) by local collector Dakis Joannou.

Super Sister by Liza Lou is certainly not the best work, but it gives a light taste of what the visitor will get later on. These works (many of them sculptures) are exclusively figurative, if not positively hyper-realist, colourful and engaging. Their outward appearance however has little or nothing charming or reassuring about them. On the contrary, theirs is a seductive, disturbing beauty; in the best cases they succeed in amalgamating ordinariness with the sacredness of transcendence.

The British have a word, awe, that nicely conveys the sensation aroused by certain works: a blend of wonder and uneasiness. "He who, on entering the temple, was suddenly confronted with this gigantic statue, must have felt an arcane fear." Thus the art historian Gombrich pictured human reactions to the lost statue of Athena carved by the legendary Phidias for the Parthenon. Whether it is the effect of Athens, over which looms the ghostly spectacle of the Acropolis, or because the exhibition is the brainchild of Greek art patron Dakis Joannou, one of the world's most prominent contemporary art collectors, it is hard to resist the temptation to see the exhibition as the visual thought of ancient Greek civilisation.

This of course doesn't mean nostalgic quotations, but rather the reactivation of a fluid continuity between past and present. Casting your eye beyond the *Super Sister* at the entrance, you see yourself reflected in Jeff Koons's *Moon*, a bewitching stainless steel hemisphere of shining sensuality, but unknowable in its concluded perfection. Driven by a "visionary materialism" today as in the past, artists have plundered reality to create what Camille Paglia aptly defined as "an epic of solid, polished, concrete, pig-headed things". Aside from the highly effective gaze that unites such very diverse artists as Vanessa Beecroft, Charles Ray and Chris Ofili, the show also has an epic dimension. Though relieved by a far-reaching and distinctly contemporary ironic attitude, it seeks to mythicise not only the self (seen in the number of self-portraits from Maurizio Cattelan to Mariko Mori, through Gilbert & George, Tim Noble & Sue Webster), but also our present.

I read recently on the Internet that "the construction of Immortal Fame requires first and foremost a cosmic effrontery". "Monument to Now" is indeed an impudent and delightful exhibition in the more or less overtly ambitious intentions of its artists and curators, but also because it presses its foot firmly on the pedal of the indivisible link between art and the market. In the course of the exhibition there often emerges, due also to its smooth design, a mystique of objects, an aesthetic of capitalism. Alison M. Gingeras interestingly refers to this in her essay in the catalogue, which covers the entire Joannou collection and in which the curators' individual lines of thought are best outlined in their respective articles.

It should be noted however that while the artists on show may be subject to the lure of ease and celebrity, they also put up an instinctive resistance to the commercialisation of imagination and wishes. A metaphor of this "inner resistance" is supplied by the works of Tim Noble & Sue Webster, where from a mountain of refuse, scrap and money (the relics of capitalism in short) their own anthropomorphous silhouettes emerge. Many of the works on view – from those just mentioned by the British couple to the works of Robert Gober and Fischli & Weiss – put man "at the hub" of a neo-humanistic and neo-classical arrangement. Indeed this could perhaps be described as the main unifying feature of the whole exhibition.

In 1992 Jeffrey Deitch, starting from part of the Joannou collection, curated the "Post Human" exhibition, of which "Monument to Now" seems to be the sequel but also the humanistic subversion. So while Deitch had theorised humankind's determination to build a new post-human identity for itself through new technologies, today he commissioned from the Japanese artist Takeshi Murakami *Inochi*, a child-automaton. The fruit of heaven knows what experiments in genetic engineering, it (re)captures its humanity through a series of daily emotive experiences.
Caroline Corbetta, art critic, lives in Milan

Monument to Now
Fino a/Until 31.12.2004
Deste Foundation
Nea Ionia, E. Pappa & Filellinon Street
Neo Psychico, Omirou Street 8
T +30-210-6729460
www.monument-to-now.gr

realtà. Man mano, la linea tra ciò che contraddistingueva la normalità e quello che socialmente veniva definito come 'follia' si fece sottile. Gli artisti invitati a partecipare alla mostra rappresentano, in questo senso, un punto di non ritorno; come ad esempio Marina Abramovic e Chris Burden. *L.B.*

Roberto Pinto, curator of the exhibition "Dimensione follia" set up at the civic gallery in Trento, maintains that "to cut one's own body, deliberately harm oneself,..., are both signs of a self-injuring ill health that anyone would describe as abnormal... Gestures impossible to insert in socially acceptable behaviour". Above all, they were conceived in another time, starting in the Sixties and Seventies when artists, invading once forbidden areas, thereby erased the confines between representation and reality. Gradually, the line between that which distinguishes normality and that which socially is defined as 'madness' has become increasingly fine. The artists invited to take part in the exhibition represent, in this sense, a point of no return, such as for example Marina Abramovic and Chris Burden. *L.B.*

London – Gran Bretagna/Great Britain
Christopher Dresser
A design revolution

Fino a/Until 5.12.2004
Victoria & Albert Museum, Cromwell Road
T +44-020-79422000
www.vam.ac.uk

A inaugurare la stagione espositiva del Victoria and Albert Museum è un'ampia retrospettiva dedicata a Christopher Dresser (1834-1904). Ad un secolo dalla sua scomparsa, la mostra ripercorre in modo meticoloso la carriera del pioniere del design industriale, il primo in grado di dare vita a una nuova tipologia di oggetti per l'allora emergente cultura del consumo. La rassegna di oltre 200 oggetti (metalli, ceramiche, tessuti, vetro e ferro battuto), provenienti per la maggior parte da collezioni private, testimonia i suoi tentativi di sfruttare il potenziale estetico dell'industria per produrre progetti efficienti e belli. E alla portata economica della classe media. *E.S.*

The exhibition season opens at the Victoria and Albert Museum with an extensive retrospective dedicated to Christopher Dresser (1834-1904). A

Gwangju – Corea/Korea
Un monumento in progress
A monument in progress

"Un granello di polvere, una goccia d'acqua". È il tema della V Biennale di Gwangju. Il curatore artistico è Yong-woo Lee, che torna a firmare – come per la prima edizione del 1995 – la Biennale della Corea del Sud. La polvere, un elemento inerte, può generare nuova vita se fecondato con l'acqua. Un'idea semplice, che sottolinea l'esistenza di un processo etico interno alla Biennale: recuperare, attraverso la tecnologia, gli scarti della società per riconquistare un processo vitale. Un progetto poetico che si interroga sull'accettazione, o meno, dell'estetica dell'arte contemporanea, per trovare il momento di sintesi tra 'polvere' e 'acqua': un nuovo rapporto tra consumatore e produttore di cultura.

L'obiettivo della Biennale è suggerire un'alternativa all'esistente sistema dell'arte, che inviti lo spettatore a partecipare in veste di primo responsabile. Un percorso non privo di dubbi e timori; era necessario, infatti, evitare la "dittatura dello spettatore", scorciatoie populiste o immagini troppo prevedibili in una biennale d'arte. Per questo è stato creato un laboratorio, costruito insieme a persone provenienti da tutte le parti del mondo. I curatori hanno analizzato così uno studio stilato da ONU e da alcune Ong, per scegliere le figure più rappresentative in alcuni settori della società, per la loro appartenenza geografica o per il ruolo politico ed economico. Cercando un equilibrio quantitativo e qualitativo, sono state scelte sessanta persone, dette *viewer*, suddivise in tre grandi gruppi: il primo comprende lo spettatore normale, come contadini, studenti o impiegati. Il secondo riguarda gli specialisti dell'industria culturale diversa dall'arte; *opinion maker* come grandi giornalisti, ma anche scienziati, economisti, o stilisti. Nel terzo gruppo, persone coinvolte in azioni politiche, che militano in organizzazioni in difesa dei diritti umani.

A gennaio i tre gruppi hanno partecipato a un "Viewer-Participants Workshop" dove sono stati chiamati ad esporre aspettative e sensazioni rispetto all'arte, analizzando anche le difficoltà di chi non riesce ad avvicinarsi ad essa. I curatori – oltre a Yong-woo Lee, Kerry Brougher, Suk-won Chang, Milena Kalinovska, Chika O.Okeke, Roberto Pinto, Rhee Won-li – hanno lavorato insieme ai *viewer*, osservando quali fossero le loro reazioni. Solo in un secondo momento hanno scelto quegli artisti che potessero dialogare con le istanze proposte, creando così un vero e proprio scambio. Alcuni incontri sono stati positivi, altri fallimentari. Ne scaturisce una biennale sperimentale, con simposi e momenti di riflessione, che non vuole curatori veggenti o talent scout, ma mediatori in grado di comprendere l'arte e il suo senso nella contemporaneità.

Per gentile concessione/Courtesy Gwangju Biennale 2004

Un "monumento in progress": la Gwangju Biennale è un evento nato in memoria delle vittime della dittatura, massacrate durante una manifestazione del 1980. Centinaia di cadaveri occultati, una strage che scatenò la rivolta, fece cadere la dittatura. A Gwangju sorge un sacrario: ci sono lapidi e tombe, ma soprattutto documentazione audio-video. Di qui l'idea di creare un evento internazionale sotto la direzione artistica di Yong-woo Lee.
Claudia Barana, giornalista, abita a Milano

"A Grain of Dust a Drop of Water" is the theme of the 5th Gwangju Biennial and its curator Yong-woo Lee, who directed the first edition in 1995, is once again running the South Korean event. The simple idea that dust, an inert element, can generate new life if fecundated with water, stresses the existence of an ethical process within the Biennial: to harness technology to retrieve the scrap discarded by society, so as to recapture a vital process. This poetic project questions whether or not to accept the aesthetic of contemporary art, and to find the point of synthesis between "dust" and "water" in a new relationship between consumers and producers of culture.

The Biennial's aim is to suggest an exhibition culture, an alternative to the existing consumer art system, by inviting the spectator to assume responsibility through direct involvement. Not without doubts and fears, this approach was necessary in fact to avoid the "dictatorship of the spectator", along with populist shortcuts or images too stale for an art biennial. For this reason a workshop was set up in co-operation with people from all parts of the world. The curators then analysed a study drafted by the UN and a number of NGOs to choose those figures most representative of certain sectors of society by their geographic background or political and economic role. In the search to achieve balanced quantity and quality, sixty persons, called viewers, were picked. These were then divided into three main groups. The first includes normal spectators, such as peasant farmers, students and office workers. The second concerns specialists in the cultural industry not directly related to art, such as opinion setters and leading journalists, but also scientists, economists and fashion designers. Into the third group fall persons involved in political actions and pledged to the defence of human rights.

In January these three groups took part in a "Viewer-Participants Workshop", where they were asked to set out their expectations and sensations vis-à-vis art, while also analysing the difficulties encountered by those unable to approach it. In addition to Yong-woo Lee, the other curators were Kerry Brougher, Suk-won Chang, Milena Kalinovska, Chika O. Okeke, Roberto Pinto and Rhee Won-li, who worked with the viewers and watched their reactions. Only later did they choose those artists who could dialogue with the proposed topics in order to create a genuine exchange. Some of these meetings were positive, others were a failure. The result is an experimental Biennial with symposiums and pauses for reflection. It is not interested in curator-prophets or talent scouts, but in mediators who can understand art and its sense within our contemporary world.

The Gwangju Biennial and its "monument in progress" are an event created to commemorate victims of the Korean dictatorship massacred during a protest demonstration in 1980, the hundreds of concealed corpses and the slaughter that sparked the revolt that brought down the dictatorship. There is a shrine in Gwangju, with headstones and graves, but above all an audio-video documentation. Hence the idea of an international event, under the artistic directorship of Yong-woo Lee.
Claudia Barana, journalist, lives in Milan

Gwangju Biennial 2004
A Grain of Dust a Drop of Water
Fino a/Until 13.11.2004
www.gb.or.kr

La precisione
é il nostro
impegno

Allestimento interni della Tenuta Manincor;
p.es. scrivania reception con linee e design
diretti, come scolpito da un unico blocco

Arch. Walter Angonese 2
Arch. Rainer Köfler
Arch. Silvia Boday

Interni

barth

La precisione
è il nostro impegno

39042 Bressanone, Via Julius Durst, 38
Tel. +39 0472 271900, Fax +39 0472 271999
www.barth.it, e-mail: info@barth.it

Ana Janevski

"Love it or leave it". Lettera da Cetinje, Montenegro
"Love it or leave it". Letter from Cetinje, Montenegro

Tra le montagne imponenti, una strada tortuosa porta a Cetinje, lasciando alle spalle la splendida costa adriatica. La città è stata nel passato la sede della famiglia reale del Montenegro ed ancora oggi è intrisa di leggende, di storia antica e recente. Sin dall'arrivo al Grand Hotel, un maestoso albergo di chiara impronta socialista, si ha l'impressione che, nonostante le vicissitudini politiche, il tempo scorra molto lentamente.

A risvegliarla ci ha pensato la quinta edizione della Biennale di Cetinje, dal titolo "Love it or leave it". Fondata dal principe Nikola Petrovic Njegos, sin dalla sua prima edizione nel 1991 la manifestazione rappresenta uno dei motori principali della produzione artistica contemporanea e dei cambiamenti culturali, ma anche politici, della regione dei Balcani. Quest'anno la Biennale, che si è appena conclusa, ha esteso i propri confini d'interesse, offrendo una visione storica e attuale non solo del sud-est europeo, ma anche del Medio Oriente. Un interesse testimoniato da una forte presenza di artisti turchi e curdi.

Un'altra particolarità della Biennale è che ha rappresentato la parte culminante de *La Trilogia Balcanica*, un progetto ideato e realizzato dal tedesco René Block, curatore e direttore del Kunsthalle Fridericianum di Kassel, e da Natasa Ilic, curatrice croata. La trilogia è stata inaugurata esattamente un anno fa a Kassel, con l'esposizione "In the Gorges of Balkans". Oltre a presentare 80 artisti balcanici, la mostra si completava di una serie di letture, discussioni e proiezioni raccolte sotto il titolo "The reinvention of the Balkans: Geopolitics, Art and Culture in Southeast Europe". Per la seconda parte della trilogia, nominata "In the cities of the Balkans", sono stati organizzati diversi incontri, conferenze e mostre in varie città – Zagabria, Belgrado, Ljubljana, Skopje, Sofia – con lo scopo di rafforzare il dialogo e la collaborazione tra istituzioni, curatori e artisti locali. Il progetto si è concluso a Kassel in settembre con la mostra retrospettiva dell'artista croato Mangelos, con un progetto dell'artista slovena Marjetica Potrc e la proiezione dei film della bosniaca Jasmila Zbanic.

La specificità di "Love it or leave it" e dell'intera trilogia, rispetto alle altre esposizioni 'balcaniche' degli ultimi anni, consiste proprio nella realizzazione dei progetti che si sono protratti per un anno in un'area piuttosto estesa, tra l'Europa orientale e occidentale. La stessa Biennale di Cetinje comprende parallelamente diverse manifestazioni satellitari in altre città della regione: Dubrovnik, Tirana e Scutari. L'intera città di Cetinje si presta da spazio espositivo senza turbare la vita quotidiana e l'indole rilassata degli abitanti. *Over my dead body* minaccia l'artista libanese Mona Hatoum. La sua espressione decisa e lo sguardo fisso sul soldatino situato sul suo naso occupano diversi pannelli pubblicitari della città. L'ex ambasciata reale della Serbia è ornata dalla bandiera albanese e da un'insegna sulla quale si legge: "Ambasciata della Repubblica Kosovo". Questo gesto provocatorio dell'artista kosovaro Albert Heta ha creato molte controversie nel mondo politico montenegrino e serbo. I consigli dell'artista macedone Oliver Musovik per confermarsi come artista internazionale sorprendono i visitatori nei diversi angoli del territorio urbano. Per il resto, il museo nazionale, il palazzo della dinastia Petrovic, le ambasciate reali, ma anche l'antica prigione e la vecchia fabbrica di frigoriferi Obod accolgono opere di 80 artisti di varie generazioni. I curatori hanno voluto tracciare la traiettoria delle correnti artistiche degli anni Sessanta e Settanta, con artisti come Marina Abramovic, Sarkis, Cengiz Cekil, Sanja Ivekovic Irwin, Mladen Stilinovic, in relazione con gli artisti più giovani, fino alle produzioni artistiche più recenti di Anri Sala, Maja Bajevic, Mircea Kantor, Fikret Atay, del gruppo Version. Una tale decisione è stata dettata dalla necessità di definire le origini e le risorse della situazione artistica contemporanea, in relazione alla storia dell'arte locale e internazionale.

L'opera dell'artista turco Halil Altindere del 1998 suggerisce il titolo della Biennale. Sotto le evidenti connotazioni pop-sentimentali si nasconde uno slogan politico del partito nazionalista turco. La maggior parte delle opere esposte sono fotografie e video e, a questo proposito, emerge la vitalità della generazione più giovane kosovara e turca, una generazione in bilico tra tradizione e modernità. L'unica performance è stata eseguita nello spazio suggestivo dell'ex-carcere dal giovane artista bosniaco Ivan Civic, alunno di Marina Abramovic. Si è voluto evitare la frequente visione romantica di una regione autentica e dinamica in contrapposizione al consumismo dell'Europa occidentale.

La biennale non ha considerato l'arte dei Balcani come un'entità creata in una certa zona geografica, ma piuttosto come una serie di espressioni artistiche che tengono conto del proprio contesto, delle tensioni tra Europa, Balcani e Medio Oriente; tra il locale e il globale. La creazione contemporanea diventa un luogo di rivelazione delle frustrazioni sociali, dei traumi collettivi, di contrapposizione tra il sistema artistico occidentale e un sistema tradizionale che si sta evolvendo al di fuori dei rapporti di mercato.

Contemporaneamente l'arte balcanica, post comunista, del sud-est europeo diventa uno strumento attraverso il quale integrare un paesaggio culturale nella consapevolezza del mondo occidentale. Versione locale di un'arte globale, oppure arte dell'Altro, balcanico ed esotico? Come reagire allora di fronte alle opere non 'impegnate'? *Love it or leave it*?

Ana Janevski, critica d'arte, abita a Parigi

Leaving behind the splendid Adriatic coast, one finds amid the imposing mountains a tortuous road leading to Cetinje. In the past, the city was the seat of the royal family of Montenegro and still today is drenched with legends both ancient and recent. Up until the arrival of the Grand Hotel, a majestic residence with a clearly socialist stamp, one has the impression that, despite political vicissitudes, time moves very slowly here.

The fifth edition of the Cetinje Biennial, entitled "Love it or Leave it", has set about the task of reawakening it. Since the first edition in 1991, organised by Nikola Petrovic Njegos, the event has been one of the principal generators for the production of contemporary art and for cultural, as well as political, changes in the Balkans. This year the Biennial, recently drawn to a close, extended its area of interest by offering a historical and contemporary vision not only of southeast Europe, but also of the Middle East. An interest witnessed by a strong presence of Turkish and Kurdish artists.

Another peculiarity of the Biennial is that it has represented the culminating episode in the *Balkan Trilogy*, a project conceived and realised by René Block of Germany, curator and director of the Kunsthalle Fridericianum in Kassel, and Natasa Ilic, a Croatian curator. The trilogy opened exactly a year ago in Kassel with the showing of "In the Gorges of Balkans". As well as presenting 80 Balkan artists, the exhibition was accompanied by a series of readings, discussions and films brought together under the heading "The reinvention of the Balkans: Geopolitics, Art and Culture in Southeast Europe". For the second part of the trilogy, entitled "In the cities of the Balkans", a number of meetings, conferences and exhibitions were organised in various cities – Zagreb, Belgrade, Ljubljana, Skopje, Sofia – with the aim of strengthening dialogue and collaboration between institutions, curators and local artists. The project was concluded in Kassel this past September with a retrospective on the Croatian artist Mangelos, a project by Slovenian artist Marjetica Potrc and the showing of a film by Bosnian artist Jasmila Zbanic.

With respect to other "Balkan" exhibitions from recent years, the specific nature of "Love it or Leave it" and the trilogy lies in the realisation of projects that last over a year in an area that is particularly extensive, namely the region between eastern and western Europe. The Biennial in Cetinje itself consists of various satellite events that run in parallel in other cities in the area: Dubrovnik, Tirana and Scutari. The entire city of Cetinje offers itself as an exhibition space without disturbing the everyday life and relaxed nature of its inhabitants.

The *Over my dead body* piece threatens thanks to Lebanese artist Mona Hatoum. Her decisive expression and fixed gaze onto the toy soldier situated on her nose occupy a number of advertising hoardings around the city. The former royal embassy of Serbia is decorated with the Albanese flag and a banner that reads: "Embassy of the Kosovar Republic". This provocative gesture by Kosovar artist Albert Heta has created a great deal of controversy in the political worlds of Montenegro and Serbia. Macedonian artist Oliver Musovik confirms his place as an international artist with pieces that surprise visitors in different corners of the city. In addition, the Palace of the Petrovic dynasty museum, the royal embassies, the ancient prison and the old refrigerator factory Obod accommodate works by 80 artists of all different ages.

The aim of the curators was to trace the trajectories of the artistic currents of the sixties and seventies with artists such as Marina Abramovic, Sarkis, Cengiz Cekil, Sanja Ivekovic Irwin, Mladen Stilinovic, in relation to younger artists, leading up to the more recent work of Anri Sala, Maja Bajevic, Mircea Kantor, Fikret Atay and the group Version. Such a decision was dictated by the need to define the origins and resources of the contemporary artistic situation in relation to the history of local and international art.

The 1998 work of Turkish artist Halil Altindere has provided the title of the Biennial. Beneath the evident pop-sentimental connotations is hidden a political slogan of the Turkish nationalist party. Most of the works shown are photography and video exhibits that are caught between tradition and modernity. With respect to these pieces, the vitality of the younger Kosovar and Turkish generation emerges. The only performance was held in the evocative surroundings of the ex-prison by young Bosnian artist Ivan Civic, a student of Marina Abramovic. It aimed to avoid the recurrent romantic vision of an authentic and dynamic region juxtaposed against the consumerism of western Europe.

The Biennial has not considered the art of the Balkans as an entity created by a certain geographical area, but rather as a series of artistic expressions that take stock of their own context, of the tensions between Europe, the Balkans and the Middle East as well as those between local and global. Contemporary creativity becomes a place in which to reveal social frustrations and collective traumas that are juxtaposed with the western art system and the traditional system that is evolving outside the dynamics of the market.
At the same time, post-communist Balkan art from southeast Europe becomes an instrument through which to integrate a cultural passage into awareness of the western world. But is it a local version of global art or rather art of the Other? Is it something Balkan and exotic? How does one react before works not "committed"? Love it or Leave it?
Art critic Ana Janevski lives in Paris

Cetinje Biennial
www.fridericianum-kassel.de

I componenti modulari
"MANET"
liberano la vostra creatività.

Dorma ha sviluppato
un prodotto
in grado di coniugare
la trasparenza del vetro
con la robustezza
dell'acciaio.
Il sistema "MANET"
gioca con le qualità
di questi due elementi
consentendo
nella sua semplicità
progettazioni
fortemente creative

ACCESSORI
PER PORTE A BATTENTE

PUNTI DI FISSAGGIO

ACCESSORI PER
PORTE SCORREVOLI

CONNETTORI

realizzato da: BARTH ARREDAMENTI - Bressanone

realizzato da: BARTH ARREDAMENTI - Bressanone

realizzato da: SAVAS - Cagliari

DORMA

Dorma Italiana S.r.l.
Via A. Canova 44/46 - 20035 Lissone MI
Tel. 039 244031 - Fax 039 2440331O
E-mail: dorma.italiana@dorma.it - www.dorma

Genova – Italia/Italy
La "grande bouffe" dell'architettura
A feast of architecture

Consiglio di arrivare a Porta Siberia non seguendo il flusso turistico, attraverso il Porto Antico, ma percorrendo la via del Molo che da piazza Cavour porta ad uno dei quartieri più singolari della Genova storica. Via del Molo costeggiava un tempo il Mandraccio, ossia il primo bacino portuale, oggi interrato, che tuttora passa tra i Magazzini dell'Abbondanza, in cui s'accumulava il "monte granatico" per le carestie, e la chiesa della comunità veneziana, San Marco. I vicoli che vi s'immettono hanno nomi che rimandano al porto del passato: vico Ferrari, vico dei Bottai, vico delle Vele. In vico Palla, oltre a una 'commediabile' trattoria, ancorché troppo pubblicizzata, suggerisco la visita a un laboratorio di fabbro che occupa uno spazio meraviglioso, una grande aula con graffiti del Settecento. Era un altro magazzino per le granaglie e le scritte commemorano i riempimenti fino al soffitto.

Il quartiere del Molo era un tempo abitato, oltre che dagli artigiani celebrati dalla toponomastica, dai vari tecnici del mare, primi fra tutti i piloti e i disegnatori di carte nautiche. La scelta di Porta Siberia come sede della mostra "Renzo Piano & Building Workshop" si lega, dunque, non solo e non tanto all'area del Porto Antico, recuperata per le Colombiane del 1992, ma anche, e soprattutto, a quel mondo del mare che tanta parte ha nell'*imagerie* del grande architetto genovese.

Non a caso, la prima immagine che accoglie il visitatore è l'ampio spazio voltato della porta cinquecentesca occupato da una lunga tavola imbandita, che lo stesso Piano ama definire la "grande bouffe", e da una congerie di modelli, immagini e oggetti sospesi sopra questa.

Inevitabile pensare a certi rimessaggi di barche in cui scafi, remi e reti sono appesi al soffitto, ma anche al vecchio porto in cui le merci erano trasbordate dalle stive alle banchine per mezzo di gru, che sollevavano di tutto: dagli elefanti alle locomotive. Rispetto alle precedenti mostre, l'esposizione curata da Renzo Piano e Giorgio Bianchi (con Franco Origoni) offre una consistente novità data dai due grandi progetti destinati a cambiare radicalmente lo scenario urbano genovese.

In primo luogo il Progetto Leonardo, pensato per la spianata oggi ingombra di container, ottenuta negli anni Sessanta decapitando la collina degli Erzelli per ricavarne il materiale necessario ad espandere a mare l'Italsider, prima, e la pista dell'aeroporto, poi. Questo progetto ha lo scopo di offrire una sede definitiva all'IIT (Istituto Italiano di Tecnologia), recentemente assegnato dal governo a Genova, nonché di ospitare nuovi spazi e attrezzature per attività produttive e di ricerca nel campo delle tecnologie avanzate.

Di ancor più ampio respiro è il Progetto Waterfront, ossia la proposta elaborata su incarico degli Enti Locali e dell'Autorità Portuale per la sistemazione integrale del porto e del fronte a mare. Un grande modello ligneo, in scala 1:2.000 (il tutto costituisce una parete alta quasi cinque metri e lunga più di dodici), permette di cogliere con immediatezza la *forma urbis* nelle sue connessioni più problematiche con il complicato sistema delle infrastrutture. Il principio su cui s'impernia il progetto consiste nel riuscire ad espandere il porto contenendo al minimo l'impatto sull'ambiente e sulla città. Mossa strategica è lo spostamento a mare, su un'isola artificiale, della pista dell'aeroporto, in modo da realizzare sull'attuale una lunga linea d'accosti che porti a raddoppiare le aree portuali, evitando così i riempimenti fino ad oggi previsti sul litorale di Voltri. Il Progetto Waterfront prevede, poi, la realizzazione, di fronte al bacino di Sampierdarena, di una seconda isola artificiale, che andrebbe ad accogliere i cantieri navali che oggi occupano la zona compresa tra il Molo Giano e il Porticciolo Duca degli Abruzzi. Permettendo, così, di ricucire l'area del Porto Antico alla Fiera del Mare.
Stefano Fera, architetto, abita a Genova

Readers are advised to approach Porta Siberia not in the wake of tourists coming through the Old Port but by taking the Via del Molo, which from Piazza Cavour leads into one of the most remarkable parts of Genoa's historic centre. This road once skirted the Mandraccio, meaning the first dock, which is now underground. The road runs between the Magazzini dell'Abbondanza, the old warehouses where the "grain pile" was gathered to prevent famine, and the San Marco church of the Venetian community. The alleys leading into it have names associated with the old port: vico Ferrari, vico dei Bottai, vico delle Vele. In vico Palla, in addition to an over-advertised and "commediabile" trattoria, I suggest a visit to a blacksmith's shop that occupies a large 18th-century hall space with graffiti. This was another grain warehouse and the writings in it commemorate ceiling-high stores of grain.

The wharf district was once inhabited not only by craftsmen celebrated in the local toponomy but also by experts from the various sea-related professions, notably pilots and chart draftsmen. The choice of Porta Siberia as the site for the "Renzo Piano & Building Workshop" exhibition is linked, therefore, not only to the Old Port area, restored for the Columbus celebrations of 1992, but also to the seafaring world that has played such a large part in the famous Genovese architect's imagery.

It is not by chance that the first image to greet the visitor is a wide vaulted space of a 16th-century doorway, occupied by a long table, which Piano himself likes to call the "grande bouffe", and by a congeries of mock-ups, images and objects suspended above it. One is reminded of old boathouses where hulls, oars and nets are hung from the ceiling, and also of the old port where goods were transferred from the ship's hold to the wharf by cranes that could lift anything from an elephant to a locomotive. Compared to previous exhibitions, this show curated by Renzo Piano and Giorgio Bianchi (with Franco Origoni) features a substantial novelty in the two major projects destined to radically alter Genoa's urban scene.

First is the Leonardo Project. This is designed for the esplanade that is today cluttered with containers. The area was created in the 1960s by decapitating the Erzelli hill and using the material to build out onto the sea, first for the Italsider steel mills, and later for an airport runway. The purpose of this project is to provide a headquarters for the IIT (Italian Institute of Technology) that was recently assigned to Genoa by the government as well as to provide space and equipment for advanced industrial technology and research.

On a still larger scale is the Waterfront Project that was developed by appointment from local bodies and by the Port Authority for the complete redevelopment of the port. A large wooden model in 1:2,000 scale (forming a wall nearly five metres high and more than twelve metres) enables the visitor to grasp instantly the project's forma urbis in its more problematical connections with the complex infrastructure. The principle on which the project hinges is that of expanding the port while reducing to a minimum its impact on the environment and the city. A strategic move has been to move the airport runway onto an artificial island in the sea in order to put in its place a long line of adjoining buildings. This allows the port area to be doubled thereby avoiding filling in land that had previously been planned along the Voltri coast. Furthermore, the Waterfront Project includes the building of a second artificial island opposite the Sampierdarena dock. This would accommodate the shipbuilding yards that today occupy the zone between the Molo Giano and the Porticciolo Duca degli Abruzzi, and reconnect the Old Port area to the Fiera del Mare.
Stefano Fera is an architect living in Genoa

Renzo Piano & Building Workshop
Fino a/Until 31.10.2004
Porta Siberia, Porto Antico di Genova
T +39-010-2530328

Fotografia di/Photograph by Stefano Goldberg
Per gentile concessione/Courtesy Renzo Piano Building Workshop

century after his death, the exhibition meticulously describes the career of one of the pioneers of industrial design, who was the first designer able to create a new category of objects for what was then the emerging culture of consumerism. The collection of over 200 objects (in metal, ceramics, fabric, glass and wrought iron) bears witness to his attempts to exploit the aesthetic potential of industry and produce designs that were functional as well as attractive, at prices affordable to the middle class. *E.S.*

Fino a/Until 3.1.2005
Centre Pompidou
place Centre Pompidou
T +33-01-44781233
www.centrepompidou.fr

Qual è la relazione tra musica e arti plastiche nel XX secolo? È possibile tradurre in suoni le immagini e viceversa? La risposta agli interrogativi la fornisce una vasta rassegna (la più ampia dall'esposizione "Vom Klang der Bilder", organizzata a Stoccarda nel 1985 sullo stesso tema, assicurano i curatori) allestita al Centre Pompidou. "I colori, i profumi e i suoni si rispondono" scriveva Baudelaire nella sua poesia *Correspondances*. E sembra seguire la stessa tesi la mostra parigina, dimostrando come da oltre un secolo le arti visive siano alla costante ricerca di una corrispondenza ideale con l'arte astratta per antonomasia, la musica. Oltre 400 le opere distribuite in tre sezioni tematiche: l'astrattismo, prima corrispondenza con l'immaterialità della musica; il tentativo di tradurre su tela le onde sonore avviato con la "fotografia del suono" di Pfenninger e McLaren e approdato agli esperimenti di Nam June Paik, Steina e Woody Vasulka. *E.S.*

Athens – Grecia/Greece
Jannis Kounellis

Fino a/Until 31.12.2004
Museo Nazionale di arte contemporanea
Athens Concert Hall
vass. Sofias Kokkali

Jannis Kounellis risale all'origine del mondo nel suo costruire opere informate da materiali rudi ed essenziali: ferro, carbone, fuoco, pietra, legno. Ad Atene, dove l'artista è nato nel 1936, ha realizzato in concomitanza dei Giochi Olimpici una sorta di gigantesco 'mandala', racchiudendo un quintale di carbone al centro di un cerchio di sacchi di juta. A loro volta, quest'ultimi sono disposti all'interno di un recinto rotondo composto da grandi croci metalliche. Bruno Corà, che con Denis Zacharopoulos ha collaborato al catalogo, afferma a questo proposito che "porre ad Atene, tra le croci e sui tavoli la 'rosa' dei sacchi con al centro un quintale di carbone, tanto informe quanto rigidamente delimitato..., ha un preciso senso ammonitivo". *L.B.*

What is the relationship between music and the plastic arts of the 20th century? Is it possible to translate sound into images and vice versa? Answers to these questions are offered in a major exhibition set up at the Pompidou Centre. The curators assure it is the biggest show since the "Vom Klang der Bilder" exposition organised in Stuttgart in 1985 on the same theme. "Colours, scents and sounds respond to each other," wrote Baudelaire in his poem *Correspondances*. The Paris show seems to follow the same notion, demonstrating how for over a century visual arts have constantly sought an ideal correspondence with an art that is abstract by its antonomasia, namely music. Over 400 works are organised in three subject groups: abstraction, the first correspondence with the immateriality of music; the attempt to translate sound waves onto canvas set up with Pfenninger and McLaren's "photography of sound" and explored in the experiments of Nam June Paik, Steina and Woody Vasulka. *E.S.*

Jannis Kounellis harks back to the origins of the world in his construction of works using raw and simple materials: iron, coal, fire, stone, wood. In Athens where the artist was born in 1936, he has built, to coincide with the Olympic Games, a kind of giant 'mandala' that encloses a hundred kilos of coal at the centre of a circle of jute bags. In turn, these are placed inside a round fence made up of large metal crosses. Bruno Corà, who worked in collaboration with Denis Zacharopoulos on the catalogue states that it "shows to Athens, amidst the crosses and planks, a 'rose' of bags with at the centre a hundredweight of coal, as formless as it is rigidly delimited..., that has a precise sense of warning". *L.B.*

Paris – Francia/France
Sons & Lumières
Une histoire du son dans l'art du XXe siècle

Vicenza – Italia/Italy
Ron Arad. Fatto in Italia

Fino a/Until 16.10.2004
503 Mulino, Strada Marosticana 503
T +39-0444-298660
www.503mulino.com

III TILE OF SPAIN AWARDS OF ARCHITECTURE AND INTERIOR DESIGN

ASCER (the Ceramic Tile Manufacturers Association of Spain), has called for entries for the third **Tile of Spain Awards of Architecture and Interior Design.** The competition was created to increase awareness among the architectural and design community of the multiple applications and benefits of ceramic and porcelain tiles produced in Spain.

TWO CATEGORIES: ARCHITECTURE & INTERIOR DESIGN.

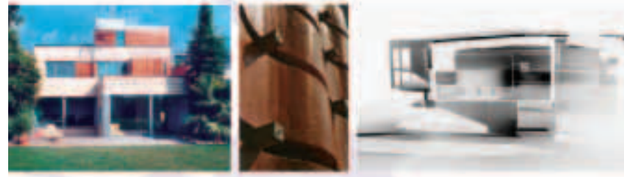
The jury is presided over this year by the renowned Spanish architect Patxi Mangado.
This third year of the Tile of Spain Awards the competition consists of two categories: **Architecture** and **Interior Design**.

_ **Architecture.** It's open to new buildings, improvement or restoration of existing buildings, urban development and landscaping projects. Prize: 15.000 €.

_ **Interior Design.** Covers decoration of interior spaces in new buildings or as part of restoration and renovation projects, and also settings created for a short term duration (ephemeral spaces). Prize: 15.000 €.

The competition is open to all professional architects, decorators and interior designers of all nationalities.

Work submitted must make substantial use of Spanish ceramic floor and/or wall tiles in the formal part of the building. Entries must be received no later than 3rd **November 2004.**



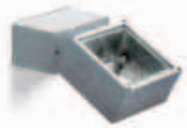
For further information,

ASCER
SPANISH CERAMIC TILE MANUFACTURERS' ASSOCIATION

Camino Caminás, s/n. 12003 Castellón (Spain)
Phone: + 34 964 72 72 00 Fax: + 34 964 72 72 12
e-mail: global@ascer.es www.spaintiles.info

DESIGN: STEFANO DALL'OSSO

DESIGN MINIMAL, INCLINAZIONE MAXIMAL. DINAMIS DI QUATTROBI



Oscillate verso il minimal? Ecco Dinamis. Non le troverete una curva neanche con la lente. Inclinate anche verso la flessibilità? Dinamis ruota fino a 90°. Installabile a parete si muova bene sia nei grandi spazi interni che esterni. Potete averla con gruppo ottico simmetrico oppure asimmetrico, con lampade fluorescenti compatte, alogene oppure agli alogenuri metallici. Dinamis di Quattrobi: non è forse la quadratura del cerchio?

Quattrobi S.p.A.
20040 Cornago - Milano
Via E. Beringuer, 22
Telefono: ++39 039 6885111 r.a.
Fax: ++39 039 6885113
www.4bi.it

WINNING GROUP - Ag. Brevis - MI

quattrobi

Gli oggetti di Ron Arad rispettano il principio della produzione seriale di qualità, ma possiedono l'apparenza del pezzo unico: la Rover Chair del 1981, fatta con un sedile reclinabile di un'auto Rover 2000, rivela infatti un certo fascino per il *ready-made*. Il design di Arad, e in particolare quello di produzione italiana, è il protagonista assoluto di questa esposizione allestita in concomitanza della IX Biennale di Architettura di Venezia. Attraverso un percorso che mescola pezzi celebri con prototipi, progetti irrealizzati ed anteprima, si comprende perfettamente come un *outsider*, definito da Peter Cook, suo maestro, il "monello del design britannico", abbia potuto diventare un punto di riferimento irrinunciabile. *L.B.*

Ron Arad's Rover Chair from 1981 respects the principle of quality mass production yet possesses the appearance of a one-off. Made from Rover 2000 reclining seats, it reveals a certain fascination for the ready made. Arad's design, in particular those pieces produced in Italy, features in this exhibition that was held to coincide with the IX Venice Architecture Biennale. With a display that brings together famous pieces, prototypes, unrealised projects and previews, one comes to understand how an "outsider" (described by his teacher Peter Cook as "the naughty boy of British design) has been able to become an irrevocable reference point. *L.B.*

Torino – Italia/Italy
vedovamazzei

1.10.2004-6.1.2005
GAM, via Magenta 31
T +39-011-4429518
www.gamtorino.it

"Le cose non vogliono essere guardate più di tanto. Se la costanza e la pazienza si soffermano su di un soggetto, vi accorgerete che lo stesso soggetto modificherà i propri modi, se non la propria vita". Per vedovamazzei – pseudonimo del duo Stella Scala e Simeone Crispino – basta un'escamotage per alterare la percezione di oggetti di uso quotidiano. Come in *Short Sighted Mirror*: uno specchio sfuocato che rende sempre più nitida la sua visione man mano che ci si avvicina. Il tutto grazie a un meccanismo nascosto, uno strumento che permette allo specchio di ruotare su se stesso alla velocità di 3.000 giri al minuto. In costante movimento, sembra fermo. Questa mostra presso la GAM di Torino propone anche alcune installazioni appositamente realizzate per l'allestimento. *L.B.*

"Things don't want to be looked at too much. If constancy and patience linger upon a subject, you realise that the subject itself will change our ways, if not our life." For vedovamazzei – the pseudonym of Stella Scala and Simeone Crispino – a clever trick can be enough to alter the perception of objects. Take *Short Sighted Mirror* as an example. It's a blurred mirror in which you see more clearly the closer you look into it. This is thanks to a hidden mechanism, an instrument that allows the mirror to rotate on itself at a speed of 3,000 rpm. In constant movement, it seems still. This exhibition at GAM in Turin also offers a number of other specially created installations. *L.B.*

Barcelona
Spagna/Spain
Jorge Pardo

Fino a/Until 7.11.2004
CaixaForum, Avenida Marques de Comillas, 6-8
T +34-93-90223040
www.fundacio.lacaixa.es

Sostiene Jorge Pardo che l'opera d'arte deve vivere nella quotidianità: i muri bianchi dei musei e delle gallerie, invece, possono esercitare un'azione di isolamento. Il progetto dell'artista, nato a L'Avana nel 1963, costruisce negli spazi della fondazione CaixaForum di Barcellona una scenografia densa di colori e luci, una variegata installazione che va a coprire le pareti dell'istituzione spagnola con elementi in rilievo. Contro la supposta neutralità dell'architettura museale, l'interior design di Jorge Pardo regala un ruolo diverso alla collezione di arte contemporanea della Fundacion La Caixa. *L.B.*

Jorge Pardo maintains that a work of art must thrive in an everyday context since the white walls of museums and galleries can bring about isolation. The project by the artist, born in Havana in 1963, consists of a dense arrangement of colour and lights within the galleries of the foundation CaixaForum in Barcelona. It is a variegated installation that extends to cover the walls of the Spanish institution with elements in relief. Against the supposed neutrality of museum architecture, interior design by Jorge Pardo offers a different role to the collection of contemporary art at the Fundacion La Caixa. *L.B.*

Torino – Italia/Italy
Non toccare la donna bianca

Fino a/Until 8.1.2005
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo
Via Modane 16
T +39-011-19831600
www.fondsrr.org

Sono tutte donne e, per la maggior parte, vivono e lavorano in paesi governati da complesse situazioni politiche e sociali. Sono le 19 artiste selezionate da Francesco Bonami per la mostra "Non toccare la donna bianca". Un titolo provocatorio, come il film che il regista Marco Ferreri girò nel 1976, e che "vuole essere una riflessione su come la donna, come soggetto storico, rappresenti il simbolo della diversità e della liberazione della nostra società", spiega il curatore. Le loro opere, molte inedite e create *ad hoc* per gli spazi della Fondazione allestiti dal gruppo

Cliostraat, alternano pittura a video, installazioni a fotografia. Accanto a Shirin Neshat e Mona Hatoum, anche i lavori di artiste emergenti come l'afroamericana Senga Nengundi e la brasiliana Valeska Soares. *E.S.*

For the most part these women live and work in countries governed by complex political and social situations. Nineteen artists have been chosen by Francesco Bonami for the exhibition "Non toccare la donna bianca" (Don't touch the white woman). The title is as provocative as the film directed by Marco Ferreri in 1976, which according to the curator "aims to be a reflection on how woman, as a historic subject, represents the symbol of diversity and liberation in our society". Their works, many of which are on show for the first time and created especially for the galleries at the Foundation in a setting designed by the Cliostraat group, range from painting, video, installations and photography. Alongside Shirin Neshat and Mona Hatoum, there are works by emerging artists such as African-American Senga Nengudi and Brazilian Valeska Soares. *E.S.*

Helsinki
Finlandia/Finland
Love Me or Leave Me

Fino a/Until 27.2.2005
Kiasma, Mannerheiminaukio 2
T +358-9-17336501
www.kiasma.fi

Che l'arte contemporanea sia in grado di suscitare reazioni violente, se ne è avuto prova a Milano. L'installazione di Maurizio Cattelan per la Fondazione Trussardi – tre bambini/pupazzi impiccati con gli occhi aperti – è stata rimossa, con tragiche conseguenze, da un cittadino indignato (*Domus* n. 871). La mostra "Love Me or Leave Me" del Kiasma di Helsinki approfondisce questo tema, esponendo le opere più amate e più odiate del museo finlandese. Attraverso il sito del museo, i visitatori possono sottoporre all'attenzione dei curatori la loro scelta, selezione che sarà messa in mostra a partire dal 16 novembre. *L.B.*

Proof that contemporary art can provoke violent reactions has already been demonstrated in Milan; the installation by Maurizio Cattelan for the Fondazione Trussardi – child dummies hung with their eyes open – was removed, with tragic consequences, by an indignant citizen (*Domus* n.871). The exhibition "Love Me or Leave Me" at the Kiasma in Helsinki examines this argument, showing the most loved and most hated works from the Finnish museum. By accessing the museum's website, visitors can put forward their choice to the curators. The selected pieces will be on display from November 16. *L.B.*

2

Genova – Italia/Italy
Arti&Architettura 1900-2000

2.10.2004-13.2.2005
Palazzo Ducale
T +39-010-5574004
www.palazzoducale.genova.it

"Ho pensato di costruire a Genova una mostra che contenesse degli intrecci basati sulla distruzione della norma architettonica, mettesse insieme il "tutto come architettura": cioè il cinema, la letteratura, la fotografia, la scultura, la pittura, il libro, la televisione, la musica. Sto tentando un dissolvimento che renda indistinguibili i linguaggi, così da spingerli in un vortice, che ponga al centro il tema dell'edificio, ma che lo tratti da prospettive multiple. Più che sulla funzionalità e sull'utilità, la mostra si pone allora alla ricerca dell'impatto: dove l'architettura si fa comunicazione aggressiva" (*Domus* n. 873). Questa la scommessa di Germano Celant, il curatore della grande esposizione che si inaugura oggi a Genova presso Palazzo Ducale. Per poi penetrare attraverso una serie di spettacolari 'archi-sculture' (ne sono autori, tra gli altri, Koolhaas, Gehry, Rossi, Oppenheim, Pesce, Mendini, Branzi,...) nel tessuto urbano circostante. *L.B.*

"I wanted to build in Genoa an exhibition that contained a mix of elements based on the destruction of architectural norms, that put together "everything as architecture": cinema, literature, photography, sculpture, painting, books, television, music. I am attempting a dissolution that makes languages indistinguishable, in such a way as to push them into a vortex that places at the centre the theme of the building, but that treats it from many points of view. More than its functionality and utility, the exhibition aims to seek impact, where architecture makes aggressive communication" (*Domus* n. 873). This is the aim Germano Celant, curator of a major exhibition that opens today in Genoa at the Palazzo Ducale. It extends also, with a series of spectacular 'archi-sculptures' (by Koolhaas, Gehry, Rossi, Oppenheim, Pesce, Mendini, Branzi and others) into the surrounding urban fabric. *L.B.*

7

Tokyo – Giappone/Japan
Tokyo Designer's Week 2004 + Designers Block

7.10.2004-11.10.2004
www.tdwa.com
www.tokyodesignersblock.com

In ottobre il design invade le strade e le piazze di Tokyo, prende possesso di gallerie, caffè, negozi, musei, università, ambasciate e cortili. È lo "show urbano" lungo 5 giorni della Designer's Week e del Designers Block. Giunti rispettivamente alla ottava e quinta edizione, i due eventi hanno guadagnato punti in organizzazione, raccolto consensi e, anno dopo anno, si stanno costruendo una salda reputazione a livello internazionale. Tra i designer invitati, pochi nomi affermati e molti astri nascenti, distribuiti in oltre 200 eventi sparsi per la città. Tema portante del Designers Block, la rivoluzione culturale del 1968. *E.S.*

During the month of October, design invades the streets and squares of Tokyo, taking over galleries, cafes, shops, museums, universities, embassies and courtyards. The five-day long "urban show" of Designer's Week and Designers Block, now in their eighth and fifth editions respectively, are events that have won points for their organisation. They have attracted increasing acclaim year after year and are building up a solid reputation at the international level. Few of the designers invited to take part are famous names. Instead, many rising stars are on hand at more than 200 events, making the city the undisputed star of the event. The theme for Designers Block is the Cultural Revolution of 1968. *E.S.*

smeg
tecnologia che arreda

SMEG S.p.A.
Via Leonardo da Vinci, 4
42016 Guastalla (RE) - Italy
Tel. 0522 8211 - Fax 0522 821450
www.smeg.it

Showroom
Corso Monforte, 30/3 - 20122 Milano
Tel. 02 76004848 - Fax 02 76004849
E-mail: smegmilano@smeg.it

Distributed in Belgium by:
SMEG BELGIUM S.A.
Schoonmansveld 12 - 2870 Puurs
Tel. (0) 3 8609696 - Fax (0) 3 8860666
www.smeg.be

Distributed in France by:
SMEG FRANCE S.A.
22, Rue Raymond Aron - B.P. 548
76824 Mont Saint Aignan Cedex
Tel. (0) 2 35121414 - Fax (0) 2 35607077
www.smeg.fr

Distributed in Germany by:
SMEG HAUSGERÄTE GmbH
Carl-Zeiss-Ring 8-12
D-85737 Ismaning (München)
Tel. (0) 89 9233480 - Fax (0) 89 92334819
www.smeg.de

Distributed in Great Britain by:
SMEG UK LTD
3 Milton Park - Abingdon
Oxon OX14 4RN
Information line:
Tel. (0) 870 9909907 - Fax (0) 870 9909337
www.smeguk.com

Distributed in Nederland by:
SMEG NEDERLAND B.V.
Frankfurtstraat 18+22 - 1175 RH Lijnden
Tel. (0) 20 4490120 - Fax (0) 20 3582640
www.smeg.nl

Distributed in Spain and Portugal by:
SMEG ESPAÑA S.A.
c/ Hidráulica, 4 - P.I. La Ferreria
08110 Montcada i Reixac (Barcelona)
Tel. (0) 93 5650250 - Fax (0) 93 5644310
www.smeg.es

Showroom Madrid
Tel. (0) 91 4008172 - Fax (0) 91 4008176
E-mail: showroom.madrid@smeg.es

Distributed in Australia by:
OMEGA APPLIANCES
2-8 Baker Street - NSW Botany 2019
Tel. (0) 2 93845678 - Fax (0) 2 96665529

Distributed in Denmark by:
WITT HVIDEVARER
Gedstrupvej, 72 - 7400 Herning
Tel. (0) 70 252323 - Fax (0) 70 254823

Distributed in Greece by:
D. PETROULAKOS S.A.
29 Lavriou Ave. - 15344 Glyka Nera - Athens
Tel. (0) 1 6048501 - Fax (0) 1 6048495

Distributed in China by:
BEIJING SINO S.M.E.G. CO., LTD.
Room 3501, Tower B1, Phoenix Town, No. 5
Shuguang Xili, Chaoyang Dist.,
Beijing 100028 - China
Tel. (010) 84406783 - Fax (010) 84406782

Distributed in Mexico by:
IESA - IMPORTAC. ELECTRODOM. S.A.
Av. Monte de los Olivos 326
Santa Catarina N.L. 66350
Tel. 0181 8390 1110 - Fax 0181 8390 0846

KiPro
Professional Kitchen For Home

PRODUZIONE
A.L. INOX - Via Ponticello, 35 - 31034 Cavaso del Tomba, Treviso ITALY
Tel. +39 0423 562004 - Fax +39 0423 562557 - email: info@alinox.it

UFFICIO COMMERCIALE
R + R partners srl - Via G. Marconi, 8/2 - 33082 Azzano X, Pordenone ITALY
Tel. +39 0434 640273 - Fax. +39 0434 420985 - www.errepiuerre.it - info@errepiuerre.it

8

Venezia – Italia/Italy
Senza posa. Immagini di Alessandra Chemollo e Fulvio Orsenigo

8.10.2004–7.11.2004
Palazzo Fortuny, San Marco 3780
T +39-041-5200995
www.museicivicivenezianI.it

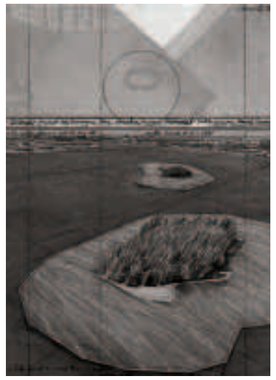
La Venezia che traspare nella fotografia di Alessandra Chemollo e Fulvio Orsenigo si esibisce senza mettersi "in posa": sono volti in movimento, particolari minuti, registrazioni di situazioni non cercate. In sintesi, l'esistenza reale di una città molto sfruttata nella sua immagine. Venezia si presenta così all'occhio del fotografo in modo 'eccezionalmente' normale. A questo proposito, Alessandra Chemollo racconta che "cerco sempre negli occhi e nei gesti di quelli che passano le tracce di qualcosa che la mia mente non è in grado di catalogare. Preziosi momenti di assenza al di fuori di ogni controllo". Curata da Agnes Kohlmeyer e da Antonello Frongia, la mostra "Senza posa" è allestita da Tobia Scarpa. *L.B.*

The Venice that appears in the photographs of Alessandra Chemollo and Fulvio Orsenigo reveals itself without "posing". There are faces in movement, minute details and recordings of unsought-after situations. In short, it is the real life of a city whose image has been greatly exploited. Venice presents itself as such to the eye of the photographer in an "exceptionally" normal way. With this in mind, Alessandra Chemollo recounts that "I seek always in the eyes and the gestures of those who pass the traces of something that my mind is unable to catalogue. Precious moments of absence beyond control." Curated by Agnes Kohlmeyer and Antonello Frongia, the exhibition "Senza posa" was designed by Tobia Scarpa. *L.B.*

Milano- Italia/Italy
Christo & Jeanne-Claude

8.10.2004–30.11.2004
Corsoveneziaotto Tega Arte
contemporanea
Corso Venezia 8
T +39-02-36505481/2

La nuova galleria milanese di arte contemporanea Corsoveneziaotto inaugura oggi la sua attività espositiva con una retrospettiva dedicata a Christo & Jeanne-Claude. In mostra, una cinquantina circa di opere, suddivise tra disegni e studi preparatori, delle loro più celebri e provocatorie installazioni: da *Surrounded Islands, Project for Biscayne Bay* del 1983 (i Christo circondarono con un velo leggerissimo, fluttuante sull'acqua, color rosa shocking, le isolette all'interno della baia di



Biscayne, Miami) all'ultimo progetto in preparazione, *The Gates, Project for Central Park, New York City* (febbraio 2005). *L.B.*

The new gallery for contemporary art in Milan, Corsoveneziaotto opens today with a retrospective dedicated to Christo & Jeanne-Claude. On show are around fifty works, made up of drawings and preparatory studies of their most famous and provocative installations, from *Surrounded Islands, Project for Biscayne Bay* in 1983 (the Christos wrapped a shocking pink lightweight sail, floating on the water around the islands in the Bay of Biscayne, Miami) to the latest project currently in preparation, *The Gates, Project for Central Park, New York City* (February 2005). *L.B.*

Marfa – U.S.A.
Chinati Foundation Annual Celebration

8.10.2004–10.10.2004
Ex-Fort D.A. Russel, Marfa, Texas
T +1-432-7294362
www.chinati.org

Ogni anno, in ottobre, la Chinati Foundation di Marfa, Texas, apre le sue porte al pubblico durante il weekend del *Columbus Day*. Istituita nel 1979 da Donald Judd, in collaborazione con il DIA Art Foundation di New York, la fondazione è ospitata nelle strutture di un'ex forte militare, nel deserto del Texas. Scomparso nel 1994, Donald Judd scelse questo luogo per le sue qualità ambientali, riconoscendo così una sorta di continuità ideale tra le opere installate (tra le quali, quelle di Dan Flavin, John Chamberlain, Ilya Kabakov, Richard Long e, naturalmente, dello stesso Judd) e il contesto locale – quello di una terra di frontiera incontaminata. *L.B.*

Each year, in October, the Chinati Foundation in Marfa, Texas, holds its open house on Columbus Day weekend. Set up in 1979 by Donald Judd, in collaboration with the DIA Art Foundation of New York, the foundation is housed in an ex-military fort in the Texas desert. Donald Judd, who died in 1994, chose the setting for its environmental qualities, recognising in these a kind of ideal continuity between the work installed (by Dan Flavin, John Chamberlain, Ilya Kabakov, Richard Long and of course Judd himself) and the natural context of the uncontaminated frontier territory. *L.B.*

9

San Francisco – U.S.A.
Glamour: Fashion, Industrial Design, Architecture

9.10.2004–16.1.2005
SF MoMA, 151 Third Street
T +1-415-3574000
www.sfmoma.org

Quali sono oggi i punti di contatto di tre campi diversi come la moda, il disegno industriale e l'architettura? Prova a offrire la propria interpretazione la mostra organizzata dal Museo d'arte moderna di San Francisco attraverso una passerella di 125 oggetti. Il filo rosso che li lega è il *glamour*, ovvero il desiderio di creare oggetti e architetture non solo funzionali, ma anche 'affascinanti', capaci di dare vita a una sorta di incantesimo in chi li guarda, li utilizza, li indossa o li abita. "Con l'avvento della tecnologia, la produzione si è trovata sempre meno legata ai vincoli dell'età delle macchine: il *glamour* è stato finalmente libero di emergere. Un tempo considerato frutto degli eccessi, l'essere affascinante è diventato oggi una componente del processo di progettazione", così spiegano i curatori Joseph Rosa e Helen Hilton Raiser. *E.S.*

Where do different fields such as fashion, industrial design and architecture meet? Attempting to offer its own interpretation, the Museum of Modern Art in San Francisco has organised an exhibition with a catwalk of 125 objects. The overriding theme here is "glamour" and the desire to create objects and architecture that are not just functional but also attractive. In short, objects that are able to cast a spell on those who look at them, use them, wear them, or live in them. "With the dawn of the technological age, the production-based aesthetic limitations of the mechanical era are no longer in play: thus glamour can, and has, emerged in these manufacturing-based disciplines. These defining aspects of glamour, once considered excessive, are today, by virtue of technology, an integral component of the design itself," explain curators Joseph Rosa and Helen Hilton Raiser. *E.S.*

15

New York – U.S.A.
The Aztec Empire

15.10.2004–13.2.2005
Guggenheim Museum, 1071 Fifth Avenue
T +1-212-4233500
www.guggenheim.org

I manufatti e i miti ancestrali di un impero scomparso si confrontano con le forme moderniste della rotonda del Guggenheim Museum di New York: il mondo degli Aztechi ritorna così a vivere in una mostra, la più completa degli ultimi vent'anni sull'argomento. Il progetto curatoriale è stato affidato a Felipe Solís Olguín, direttore del Museo Nacional de Antropología di Città del Messico. Per gli addetti ai lavori sarà intrigante vedere come il tema è stato affrontato nel progetto dell'allestimento, opera del messicano Enrique Norten di TEN Arquitectos e di J. Meejin Yoon. Alla supposta neutralità delle parti curvilinee dell'atrio centrale, gli architetti hanno preannunciato di voler contrapporre un muro di colore grigio. Un elemento a nastro, una sorta di 'serpente' geometrico che, nel cambiare direzione improvvisamente, accoglie al suo interno elementi di significato e dimensione diversa. *L.B.*

The artefacts and ancestral myths of an disappeared empire confront the round modernist forms of the Guggenheim Museum in New York: the world of the Aztecs returns to life, at least in imaginary terms, in the shape of an exhibition, the most complete to be held on the subject in the last twenty years. The curator is Felipe Solís Olguín, director of the Museo Nacional de Antropología in Mexico City. For architects and designers, it will be intriguing to see how the theme has been dealt with in terms of the exhibition design, carried out by Mexican architect Enrique Norten of TEN Arquitectos and J. Meejin Yoon. To the supposed neutrality of the curved areas of the central atrium, the architects have indicated that they wish to contrast against this with a grey wall. It is a ribbon like element, a sort of geometric 'snake' that in its sudden changes of direction, holds within it elements of different size and significance. *L.B.*

castaldi
illuminazione

D43 tau

innovativa serie di apparecchi per illuminazione di giardini, aiuole, percorsi pedonali, aree urbane e a verde in genere, predisposti per l'utilizzo delle nuove lampade fluorescenti circolari a funzionamento elettronico T5 da 22W a 55W.

Innovative range of lighting fixtures for gardens, flower-beds, pedestrian passages, urban and green areas in general, suitable for using the new circular electronic fluorescent lamps T5 from 22W to 55W.

ing. castaldi illuminazione
via goldoni,18 - 20090 trezzano s/n - milano - italy
tel. (0039) 02.445.777.1 - fax (0039) 02.44.58.946
e-mail: info@castaldiilluminazione.com
www.castaldiilluminazione.com

Kortrijk – Belgio/Belgium
Design is for Everybody Interieur 2004

15.10.2004–24.10.2004
Kortrijk Xpo
T +32-056-229522
www.interieur.be

"Il design è per tutti" recita lo slogan della 19ma biennale di Kortrijk. La fiera belga di design, organizzata dalla Fondazione Interieur, conferma ancora una volta la sua vocazione: elevato livello culturale delle iniziative e rigida selezione degli espositori, da sempre effettuata in base a criteri di qualità. Perpetuando una tradizione che risale al 1968 – anno di fondazione della biennale – anche quest'anno Interieur ha invitato un ospite d'onore a presentare il proprio lavoro. Con una variazione rispetto alle precedenti edizioni. A dividersi il privilegio saranno in due: l'imprenditrice finlandese Kirsti Paakkanen, a capo di Marimekko, e il designer britannico James Irvine. Parola d'ordine: dialogo, sinergia e collaborazione. *E.S.*

"Design is for everyone" is the slogan for the 19th Kortrijk Biennial. The Belgian design fair, organised by the Fondazione Interieur, confirms once again its vocation with a high cultural level of initiatives and rigid selection of exhibitors, which from the start has been based on a criterion of quality. Continuing a tradition that began in 1968, the year in which the foundation began, Interieur has invited a guest of honour this year to present their work. With respect to previous editions, two speakers will share this year's privilege, the Finnish entrepreneur Kirsti Paakkanen, who is head of Marimekko, and British designer James Irvine. Dialogue, synergy and collaboration are the watchwords. *E.S.*

16

Orléans – Francia/France
Archilab 2004: The Naked City

16.10.2004–31.12.2004
Centre de Conférences
9 place du 6 Juin 1944
Site des Subsistances militaires 88
rue du Colombier
T +33-02-38530616
www.archilab.org

Sotto la guida di Bart Lootsma, una trentina di progettisti illustrano le proprie idee ad Orléans, cimentandosi su un unico tema: la riorganizzazione della città contemporanea. Comune l'obiettivo dei curatori: mettere a confronto i diversi approcci progettuali – in particolare quelli delle nuove generazioni – alla ricerca dei metodi e delle strategie più adeguati per ripensare la dimensione urbana contemporanea. Tre giorni di dibattiti e conferenze completano il programma. Tra i partecipanti, Branzi, Latour, Lootsma, Kuhnert, Kwinter, Lerup, Saggio e van Toorn. *E.S.*

Under the guidance of Bart Lootsma, thirty architects illustrate their ideas in Orléans while addressing a single theme, the reorganisation of the contemporary city. The aim of the curators is to compare different design approaches – in particular those of the new generation – in search of the most appropriate methods and strategies with which to rethink the contemporary urban dimension. Three days of debates and conferences complete the programme and allow for notes to be compared. Those taking part include Branzi, Latour, Lootsma, Kuhnert, Kwinter, Lerup, Saggio and van Toorn. *E.S.*

20

Paris – Francia/France
Design in stock, Mobilier national: 40 ans de création (1964-2004)

20.10.2004–16.1.2005
Palais de la Porte Dorée
292 avenue Daumesnil
T +33-1-44748480
www.culture.gouv.fr

Due mostre dedicate al design caratterizzano l'autunno parigino: a vent'anni dalla mostra del Centre Pompidou, "Mobilier national 1964-2004" raduna un centinaio di pezzi unici creati da cinquanta designer nell'ambito degli atelier di ricerca di questa istituzione pubblica.
Questi laboratori innovativi furono creati nel 1964 per iniziativa di André Malraux e Jean Coural.
La mostra "Design stock", invece, offre uno sguardo privilegiato all'interno di una delle più complete raccolte di manufatti di design contemporaneo del mondo: la collezione del Fonds National d'Art Contemporain (FNAC) composta da circa cinquemila oggetti. A fianco della curatrice Christine Colin, Konstantin Grcic ha seguito il progetto dell'allestimento. *L.B.*

Two exhibitions dedicated to design feature in Paris this autumn: twenty

Bergamo – Italia/Italy
Vibratilità luminose
Vibrate with light

Tra i più acuti e lucidi protagonisti dei movimenti di ricerca degli anni Sessanta – origine dell'arte programmata e cinetica – Getulio Alviani è una figura poliedrica che, nel corso del tempo, si è confrontata con problematiche relative all'arte visiva, alla grafica, alla teoria, all'architettura e al design, ma anche a quelle inerenti il ruolo di curatore, direttore di museo e collezionista.

Suoi compagni di viaggio sono stati Josef Albers, Max Bill, Kenneth Snelson, Jeffrey Steele e alcuni componenti dei gruppi N e T, con i quali Alviani ha condiviso l'interesse per un'arte intesa come strumento di conoscenza e quale mezzo per sollecitare il progresso e l'innovazione culturale. È attraverso un simile approccio che ha affrontato i problemi di apprendimento riguardanti il mondo delle forme e dei colori, la percezione e l'informazione visiva, per poi dedicarsi all'analisi delle questioni concrete, il funzionamento e la natura di tutti gli oggetti, l'indagine dei materiali e la loro organizzazione nello spazio.

Tra i primi lavori, le *Superfici a Tessura Vibratile*, realizzate in ferro, alluminio e acciaio alla fine degli anni Cinquanta, sono nate dalla volontà di costruire superfici in grado di trasformarsi continuamente grazie alla rifrazione della luce, alla collocazione delle fonti luminose e ai cambiamenti dei punti di vista. Si tratta di strutture ottico-dinamiche, di grande "vibratilità luminosa" che, come dice Alviani, "sono ripetibili in serie perché nate da un'esatta programmazione". A connotare le serigrafie dei primi anni Sessanta, invece, è la precisa proporzione attraverso la quale viene calibrata la quantità e la reciproca interrelazione di segni e colori, sempre in rapporto alla superficie che occupano. Gli studi sulle superfici, e sul loro mutare in relazione all'angolo visivo, acutizzano la percezione visiva dello spettatore che diviene man mano più consapevole ed attivo all'interno dello spazio della realtà.

Nella seconda metà degli anni Sessanta, Alviani inizia a costruire ambienti, servendosi di suggestioni luminose, ottiche, cromatiche e percettive nelle quali il pubblico è sempre più coinvolto. In questa ricerca sul contesto ambientale si configura il concetto di "spazio pneumatico", elaborato alla fine degli anni Sessanta, che prevede la dilatazione e la contrazione dello spazio conformemente alle esigenze funzionali.

Alviani ha al suo attivo esposizioni in tutto il mondo: nel 1964 è invitato alla Biennale di Venezia (parteciperà anche alle edizioni dell'84, '86 e '93); nel 1965 partecipa a "The Responsive Eye" al MoMA di New York, per l'optical art una mostra fondamentale; nel 1968 è invitato a Kassel per Documenta 4. Tra il 1981 e il 1985 è stato il direttore del Museo d'Arte Moderna di Ciudad Bolivar, Venezuela. Tra i suoi contributi nel settore della moda e del design, nel 1963 progetta una serie di tessuti stampati per Germana Marucelli, disegni che daranno origine alla moda op.

Negli ultimi anni Alviani si è interessato soprattutto alla progettazione di architetture che confermano come essenzialità, razionalità e rigore continuino a essere le caratteristiche predominanti del suo pensiero: come l'imbarcazione di 35 metri realizzata per i cantieri Baglietto di Varazze e il museo per l'arte costruttiva progettato in collaborazione con gli Studi Partenzi, Mariotti e Zammatti. La mostra allestita alla Gamec di Bergamo non tralascerà di illustrare la sfaccettata attività di questo artista attraverso testi teorici, documenti storici relativi alle esposizioni realizzate in qualità di curatore e direttore di museo, sino alle esperienze più recenti di promotore culturale dell'arte di ricerca. In particolare i progetti d'architettura e di design saranno ampiamente documentati nel catalogo, che comprenderà, tra l'altro, un'intervista di Giacinto di Pietrantonio, direttore artistico della Gamec, i saggi di Beppe Finessi e di Loredana Parmesani.

Nel giorno dell'inaugurazione, sempre alla Gamec, verrà presentato al pubblico un lavoro inedito dell'artista svizzero John Armleder che prevede la realizzazione di un grande bersaglio con un diametro di 6 metri costituito da una serie di neon concentrici tutti di uno stesso colore. Il progetto è inserito nell'ambito della rassegna "Special Guest", che prevede la realizzazione di opere concepite specificatamente per la sala che le ospita: uno spazio progettato dallo Studio Gregotti Associati all'interno della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo.
Tiziana Casapietra, critico d'arte, abita a Milano

Getulio Alviani is a many-sided figure. He was one of the most acute and lucid protagonists to emerge from the art movements of the 1960s from which programmed and kinetic art originated. Alviani concerned himself with issues in the fields of visual and graphic art, architecture and design, but also with the role of curator, museum director and collector.

His fellow travellers have been Josef Albers, Max Bill, Kenneth Snelson, Jeffrey Steele, and some of the N and T group, with whom Alviani shared an interest in art as a means of knowledge and fostering cultural progress and innovation. It was in this light that he surveyed the problems of learning about forms and colours, perception and visual information, later turning his attention to an analysis of concrete issues, to the functioning and nature of all objects and to the study of materials and their organisation in space.

Superfici a Tessura Vibratile, an early work done in iron, aluminium and steel at the end of the 1950s, sprang from a desire to construct surfaces that could be constantly transformed by the refraction of light and the positions of its sources and by different angles of view. These optic-dynamic structures "vibrate with light" and are, as Alviani says, "repeatable in series because they are the result of exact programming". On the other hand, the silk screens of the early 1960s are notable for the precise proportion through which the quantity and reciprocity of signs and colours are calibrated, always in relation to the surface occupied by them. Through his studies of surfaces and the way they change according to the viewing angle, the spectator's visual perception is sharpened and made gradually more aware and active within the space of reality.

In the second half of the 1960s, Alviani began to create environments using luminous, optical, chromatic and perceptive effects through which the public was increasingly involved. His study of the environmental context also embraced the concept, devised in the late '60s, of "pneumatic space" whereby space dilates and contracts according to functional necessities.

Alviani has had exhibitions all over the world. In 1964, he was invited to the Venice Biennale (and where he also took part in the 1984, 1986 and 1993 editions). In 1965, his works were included in "The Responsive Eye" show at the MoMA in New York, a milestone for optical art. In 1968, he was invited to Kassel for Documenta 4. Between 1981 and 1985 he was director of the Museum of Modern Art in Ciudad Bolivar, Venezuela. Among his contributions to fashion and design is a series of printed fabrics, produced in 1963 for Germana Marucelli, which sparked the op fashion.

In recent years, Alviani has been interested mainly in the design of architecture, confirming that essentiality, rationality and rigour continue to dominate his thinking. This can be seen in the 35-metre boat built for the Baglietto yards in Varazze, and the museum for constructive art, designed with the firms Partenzi, Mariotti and Zammatti. The show at the Gamec in Bergamo will not fail to illustrate the many-sided work of this artist. There will be theoretical texts and historical documents relating to exhibitions prepared by him as the director of a museum, right up to his more recent experiments as a cultural promoter of developments in art. In particular, the architectural and design projects will be extensively documented in the catalogue, which features an interview with Giacinto di Pietrantonio, artistic director of the Gamec, and essays by Beppe Finessi and Loredana Parmesani.

On the day of the opening, again at the Gamec, a previously unexhibited work by the Swiss artist John Armleder, comprising a target with a diameter of 6 metres formed by concentric neon all of the same colour, will be presented. The project is part of the "Special Guest" event, which includes the realisation of works specifically conceived for the guest room, designed by Gregotti Associati in Bergamo's Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea.
Tiziana Casapietra, art critic, lives in Milan

Getulio Alviani
22.10.2004–27.2.2005
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Bergamo
Via San Tomaso
T +39-035-399528-9
www.gamec.it

Per gentile concessione/Courtesy Gamec Bergamo

marset

Alfonso XII 429-431 Badalona Spain
T +34 93 4602067 F +34 93 4601089
info@marset.com www.marset.com

Agent for Italy: CONTEMPORA
T 0427 807726 F 0427 807000
E-mail: contempora@tin.it

São Paulo – Brasile/Brazil
Cittadini di una città invisibile
Citizens of an invisible city

"Sono nato in una città invisibile". Per Jonas Dahlberg, nato trentaquattro anni fa a Borås in Svezia, invisibili sono tutte quelle città con una popolazione compresa tra le 10.000 e le 50.000 unità, quindi non abbastanza grandi da essere al centro dell'attenzione dei mass media e di architetti, urbanisti, sociologi e specialisti vari, come lo sono invece le metropoli, iper-popolati agglomerati urbani in continua espansione. Nel 1972, Italo Calvino scriveva di una "città continua, uniforme, che va coprendo il mondo intero" e infatti oggi il mondo è diventato, secondo la definizione di Paul Virilio, 'onnipolitano'. E in questo smisurato tessuto urbano ci sono migliaia di città 'intermedie' che, sconosciute alla stragrande maggioranza della popolazione mondiale, svaniscono tra le sue pieghe.

Interessato a questa invisibilità mediatica, dopo aver partecipato ad importanti rassegne come Manifesta 4 e la Biennale di Venezia del 2003 con le sue video-installazioni di spazi architettonici fallaci, Dahlberg ha iniziato a lavorare al progetto *Invisible cities* lo scorso anno. Il nucleo originario è costituito dalla serie fotografica *Location Studies* – immagini di "città invisibili" dalle quali sono state digitalmente eliminati segni di identificazione e comunicazione come cartelli stradali e pubblicitari, targhe automobilistiche e finestre delle case – e dall'ipnotica video-proiezione in bianco e nero *Interior Weightless Space*, nella quale si vede una pianta in un vaso fluttuare enigmaticamente all'interno di una stanza in cui filtra della luce da una porta socchiusa. Attualmente il suo lavoro si è sviluppato ulteriormente in una complessa installazione video-architettonica, con la quale Jonas Dahlberg rappresenta la Svezia alla Biennale di San Paolo. Dahlberg ha mutuato il titolo della sua ricerca dal famoso libro di Calvino e tra i diversi riferimenti alla teoria dello scrittore c'è senz'altro la volontà di costruire l'opera come un'architettura, come "uno spazio nel quale il lettore deve entrare, girare, magari perdersi, ma a un certo punto trovare una via d'uscita". Così al secondo piano della sede espositiva della Biennale, progettata da Oscar Niemeyer nel 1964, l'artista svedese ha collocato un padiglione in vetro nero all'interno del quale i visitatori vedono non solo due film (visibili uno per volta, essendo proiettati su pareti poste una dietro all'altra) ma anche l'architettura esterna. E, a loro volta, sono visti da altri astanti che transitano fuori dalla trasparente struttura. Questo continuo spostamento del punto di vista tra esterno ed interno, costituisce il fulcro dell'opera di Dahlberg, ma "il suo vero centro è sempre esterno nell'occhio di chi guarda: la trama è tutti gli sguardi", parafrasando l'analisi che Marco Belpoliti dà della struttura delle *Città invisibili* di Calvino.

Le città raccontate da Dahlberg sono, infatti, invisibili solo dall'esterno: è il nostro sguardo, puntato altrove, a renderle tali. Egli dà loro una simbolica (e per questo anonima) visibilità, plasmata su di un punto di vista esterno, nei due film proiettati nel padiglione: *Interior Weightless Space* e l'inedito *Exterior Weightless Space*, che consiste nella ripresa di un tragitto urbano con una telecamera oscillante; quasi un volo d'uccello, per lo spettatore, all'interno di una deserta città invisibile. Nelle strade come nelle case riprese, non si vedono mai gli abitanti perché il loro punto di vista non viene preso in considerazione (come avviene nel quotidiano dibattito mediatico), ma è immaginabile che il loro sguardo sia puntato su di noi, sulle mega-città che costituiscono un centro politico prima che geografico.

Nel padiglione trova posto, come parte integrante di un sistema composto da architettura e immagini, un libro. Al suo interno, oltre ad un testo sul concetto di 'invisibilità' redatto dal fratello Göran Dahlberg, direttore della rivista culturale *Glänta*, e alla riproduzione delle due serie di *Location Studies* realizzate finora, appare un elenco in ordine alfabetico, lungo circa 20 pagine, delle città invisibili del mondo, viaggio testuale nella topografia dell'invisibile.
Caroline Corbetta, critico d'arte, abita a Milano

"I was born in an invisible city." For Jonas Dahlberg, born thirty-four years ago in Borås, Sweden, cities with populations between 10,000 and 50,000, and not big enough to be the focus of attention by the mass media and architects, planners, sociologists and miscellaneous other specialists, are – unlike the metropolises, the hyper-populated and ever-expanding urban agglomerations – invisible. In 1972, Italo Calvino wrote of a "continuous, uniform city spreading across the world". Today that world has become, to quote Paul Virilio, "omnipolitan"; and within this boundless urban fabric lie thousands of "intermediate" cities. Unknown to the vast majority of the world's population, they disappear among its folds and creases.

After taking part in major events like Manifesta 4 and the 2003 Venice Biennial with his video-installations of fallacious architectural spaces, Dahlberg became interested in this invisibility from the media. He started work last year on his *Invisible cities* project. Its original nucleus consisted of the photographic series *Location Studies* – images of "invisible cities" – from which clues to identification and communication such as road signs and advertising billboards, car license plates and the windows of houses, have been digitally eliminated. There was also a hypnotic black and white video-projection, *Interior Weightless Space*, where a plant in a pot is seen fluctuating enigmatically in a room into which light is filtered through a half-closed door. At present, the work has been developed into a complex video-architectural installation for the São Paulo Biennial where Dahlberg is representing Sweden. He borrowed the title of his work from Calvino's famous book, and among the various references to the writer's theory is undoubtedly his desire to construct his work as architecture, as "a space which readers must enter, explore and maybe get lost in, but eventually find their way out of".

On the second floor of the Biennial building, designed by Oscar Niemeyer in 1964, the Swedish artist has placed a black glass pavilion. Inside, visitors see not just two films (visible one at a time since they are projected onto walls placed behind each other) but also the exterior architecture. They in turn are seen by other people passing outside the transparent structure. This continuous shifting of viewpoints between inside and outside is the fulcrum of Dahlberg's work, but "its real hub is always external in the eyes of the spectator: the scheme consists of all the eyes", to paraphrase Marco Belpoliti's analysis of the structure of Calvino's *Città invisibili*.

The cities narrated by Dahlberg are in fact invisible only from the outside; it is our gaze, fixed elsewhere, that makes them so. He gives them a symbolic (hence anonymous) visibility, moulded onto an external viewpoint in the two films projected in the pavilion: *Interior Weightless Space*, and the never before seen *Exterior Weightless Space*, which consists of the shooting of an urban route with a wobbly camera. For the spectator, it is almost a bird's eye view of a deserted invisible city. In the streets as well as in the houses filmed, the inhabitants are never seen. Their point of view is not taken into consideration (just as it is not considered in the daily media debate). Yet one can imagine that their gaze is directed at us, and at the mega-cities that constitute a political rather than a geographical centre.

Inside the pavilion exhibit is a book that acts as an integral part of a system composed of architecture and images. The book includes a text about the concept of "invisibility" written by the artist's brother Göran Dahlberg, editor of the cultural journal *Glänta*, along with the reproduction of the two series of *Location Studies*, and a list, in alphabetical order and about 20 pages long, of the world's invisible cities: a textual journey into the topography of the invisible.
Caroline Corbetta, art critic, lives in Milan

Jonas Dahlberg. Invisible Cities
Fino a/Until 19.12.2004
Fundação Bienal de São Paulo
Parque Ibirapuera, Portão 3
T +55-11- 5574-5922
imprensa@bienalsaopaulo.org.br
bienalsaopaulo.terra.com.br

Per gentile concessione/Courtesy Jonas Dahlberg

years on from an exhibition at the Centre Pompidou, "Mobilier national 1964-2004" brings together around a hundred one off pieces created by fifty designers working in the research atelier within this public institution. These workshops were created in 1964, an initiative set up by André Malraux and Jean Coural.
The exhibition "Design stock", offers instead a privileged look inside one of the fullest collections of contemporary design in the world: the collection of the Fonds National d'Art Contemporain (FNAC) that consists of around five thousand objects. Working alongside curator Christine Colin, Konstantin Grcic has designed the setting for the exhibition. *L.B.*

21

New York – U.S.A.
Hugo Boss Prize 2004

21.10.2004
www.hugobossprize.com

Franz Ackermann, Jeroen de Rijke con Willem de Rooij, Rivane Neuenschwander, Simon Starling, Rirkrit Tiravanija e Yang Fudong. Sono i nomi dei sei finalisti che, dal febbraio scorso, sono in lizza per il premio Hugo Boss. Organizzato ogni due anni dal Guggenheim, il premio si propone di individuare l'artista che più di ogni altro sia stato capace di compiere un significativo passo in avanti nell'arte contemporanea. Oltre a ricevere 50.000 dollari, il vincitore della quinta edizione – che sarà annunciato il 21 ottobre – sarà protagonista assoluto di un'esposizione al Guggenheim di New York. Tra i premiati delle scorse edizioni, Matthew Barney, Douglas Gordon, Marjetica Potrc e Pierre Huyghe. *E.S.*

Franz Ackermann, Jeroen de Rijke with Willem de Rooij, Rivane Neuenschwander, Simon Starling, Rirkrit Tiravanija, and Yang Fudong were the six finalists shortlisted in February for the Hugo Boss Prize. Organised every two years by the Guggenheim, the prize recognises the artist who is most able to push contemporary art forward. As well as receiving 50,000 dollars, the winner of the fifth edition – to be announced October 21 – will feature in an exhibition at the Guggenheim in New York. Previous winners include Matthew Barney, Douglas Gordon, Marjetica Potrc and Pierre Huyghe. *E.S.*

23

Reggio Emilia
Italia/Italy
Architettura & Teatro

23.10.2004-24.10.2004
Teatro Cavallerizza, viale Allegri
T +39-0522-458912
www.iteatri.re.it

Città di teatro (ne ospita tre: il Valli, l'Ariosto, la Cavallerizza), Reggio Emilia è sicuramente la sede più consona per ospitare un convegno dedicato al tema "Architettura & Teatro". In scena quindi argomenti di sicuro interesse (il teatro come macchina complessa e la sua declinazione come progetto architettonico) sui quali si confronteranno registi, scenografi, musicisti, architetti e personalità del mondo istituzionale. Tra i relatori: Marco De Michelis, Kenneth Frampton, Mario Botta, Vittorio Gregotti, Arnaldo Pomodoro, Luciano Damiani, Luigi Pizzi. *L.B.*

A city of theatres (home to three; the Valli, the Ariosto, the Cavallerizza), Reggio Emilia certainly makes the ideal location for hosting a conference dedicated to the theme "Architecture & Theatre". Setting the stage for discussing a number of undoubtedly interesting subjects, the theatre as a complex machine and its interpretation in terms of architecture, the event brings together directors, set designers, musicians, architects and people from institutions.
Speakers include Marco De Michelis, Kenneth Frampton, Mario Botta, Vittorio Gregotti, Arnaldo Pomodoro, Luciano Damiani, Luigi Pizzi. *L.B*

29

Torino – Italia/Italy
L'estetica della Macchina. Da Balla al Futurismo torinese

29.10.2004-31.1.2005
Palazzo Cavour, via Cavour 8
T +39-011-530690
www.palazzocavour.it

Milano 11 marzo 1915: Giacomo Balla e Fortunato Depero firmano il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*. Quattro intense paginette, nelle quali dichiarano la loro fede in un mondo nuovo, dominato dall'estetica della Macchina: " Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile". L'utopia dei futuristi produsse opere di grande fascino ed è al centro della mostra che Ada Masoero, Renato Miracco e Francesco Poli hanno curato per Palazzo Cavour. In particolare, Poli mette a fuoco il ruolo che il futurismo esercitò nell'ambiente torinese. *L.B.*

Milan, March 11, 1915 – Giacomo Balla and Fortunato Depero signed the manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*. These were four intense pages in which they declared their faith in a new world dominated by the Machine Aesthetic. "We futurists, Balla and Depero, wish to carry out this total fusion in order to reconstruct the universe, brightening it up, in other words totally recreating it. We will give flesh and bone to the invisible, the impalpable, the imponderable, the imperceptible".
The utopia of the futurists produced works of great fascination that form the centre of an exhibition organised by Ada Masoero, Renato Miracco and Francesco Poli at Palazzo Cavour. In particular Poli focuses on the role that futurism had in Turin. *L.B.*

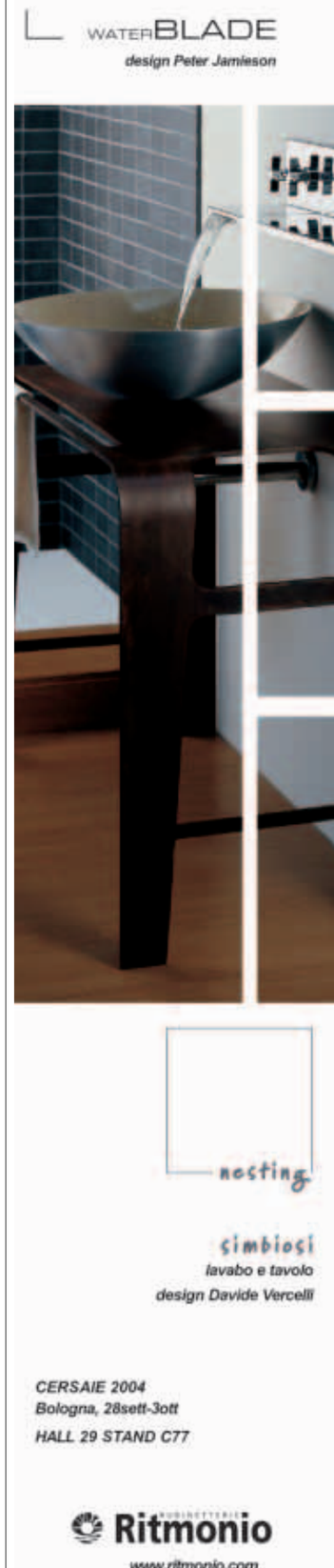
31

Saint-Étienne
Francia/France
4th Saint-Étienne International Design Biennial 2004

6.11.2004-14.11.2004
École des Beaux-Arts de Saint-Étienne,
15 rue Henri Gonnard
T +33-4-77478805
www.artschool-st-etienne.com

Una città dal passato industriale si reinventa un ruolo grazie al disegno industriale: dal 1998 Saint-Étienne ospita con crescente successo una biennale caratterizzata da un approccio fortemente variegato.
Accanto alle proposte creative di professionisti, scuole ed associazioni provenienti da circa 80 paesi del mondo, oltre a una scaletta ricchissima di eventi, conferenze e mostre completamente dedicate al design, la manifestazione francese esibisce i risultati della collaborazione che la unisce alla Biennale di arte contemporanea di Dakar. Oggetti disegnati e realizzati da venti designer francesi ed africani che, nella loro conformazione formale, mescolano i materiali e le tecnologie tradizionali del continente Africa. *L.B.*

A city with an industrial past has reinvented itself thanks to industrial design. Since 1998, Saint-Étienne has held, with ever-increasing success, a biennial characterised by its strongly varied approach. There are creative offerings from professionals, schools and associations representing more than eighty countries in a packed programme of events, conferences and exhibitions dedicated entirely to design. The French event also shows the results of a collaboration that links it to the Biennial of Contemporary African Art in Dakar. Twenty French and African designers have realised pieces, which in their form mix traditional African materials and technology. *L.B.*



Sono sicuro, sicurissimo che c'è un paradiso
di prati infiniti per le erbe solitarie.

I am sure, certain, there is a heaven of eternal
meadows for lonely blades of grass.

Milano, via Broletto

SOTTSASS

Ettore Sottsass Foto dal finestrino Pictures from a window

Toyo Ito
Matsumoto Performing Arts Centre

Rannicchiato in un quartiere densamente abitato di Matsumoto, l'edificio appena inaugurato del Performing Arts Centre, affronta coraggiosamente la relazione fra la consueta articolazione spaziale di un edificio per spettacoli e i vincoli eccezionali dati dal contesto urbano. Il risultato è una forma sinuosa, quasi un embrione, che dialoga delicatamente con i suoi dintorni

Nestling in a densely inhabited neighbourhood of the city of Matsumoto, the Japanese architect's newly inaugurated Performing Arts Centre boldly rearranges traditional circulation patterns to meet the restrictions of an exceptionally narrow site. The result is a sinuous, embryonic form that delicately interacts with its surroundings

Testo di/Text by
Akira Suzuki
Fotografia di/Photography by
Ramak Fazel
A cura di/Edited by
Kayoko Ota, Joseph Grima

Memorie di galleggiamenti embrionali

Akira Suzuki

Nello spiegare il Matsumoto Performing Arts Centre, la prima vera struttura teatrale realizzata da Toyo Ito, mi è impossibile non sviluppare riferimenti e rimandi ai suoi esordi e alle sue prime e note opere residenziali. E c'è una ragione: durante la serata inaugurale carica di tante aspettative, mentre salivo per la lunga gradinata, vedevo continuamente nella lunga parete curva rimandi visivi alla White U (casa in Nakano Honcho) di Ito, un progetto di trent'anni fa.

Il sipario calava sul palcoscenico della grande sala (o più precisamente sulla parete di bottiglie di PET riciclate di Tadao Ando) e gli spettatori ancora in preda all'eccitazione dello spettacolo si accalcavano nel foyer. Mi ritrovavo sulla grande scalinata, ma questa volta stavo scendendo. La lunga parete, che al mio arrivo era una costellazione di forature retroilluminata dai raggi del sole al tramonto, di notte si era trasformata in un lungo nastro brillante inondato dalla luce che emanava dai faretti incassati nel pavimento[1]. Entrando nell'atrio, ci si trovava di fronte la grande scalinata, che poi continuava nel foyer. L'impianto tradizionale dell'Opera tradizionale, reinterpretato da Ito, diventava uno spazio dinamico e senza soluzione di continuità. Come una schiuma che galleggia sull'acqua, gli spettatori possono abbandonarsi alla corrente.

***

Il Matsumoto Performing Arts Centre si trova sul sito del vecchio Palazzo Comunale nel cuore della città, a circa quindici minuti dalla stazione di Matsumoto. Il lato della facciata è in qualche modo vincolato dall'edilizia residenziale circostante; gli alberi intorno al tempio shintoista adiacente aggiungono una nota di verde.

Il progetto di Ito aggira le severe restrizioni spaziali, con una pianta planare[2]. Invertita la posizione di palcoscenico e platea, al centro dell'edificio è stata collocata la torre scenica; questo permette di configurare il percorso degli autocarri per ottimizzare il carico e lo scarico delle scenografie, e inoltre favorisce il contenimento del rumore e del volume a carico dei residenti della zona. Il progetto prevede una balconata a ferro di cavallo che segue la parete curva della hall, nonché numerosi camerini disposti intorno al suo perimetro. Detto questo, l'impianto base del progetto segue la logica ingresso-scalinata-foyer, uno schema spaziale barocco orientato ad accentuare la drammaticità al momento dell'ingresso, una dinamicità adrenalinica che si sviluppa nelle lunghe pareti curve. L'idea di Ito è di far entrare nel teatro lo spettatore giunto alla hall attraverso un percorso che corre dietro il teatro, curvando a sinistra.
Ma nessuna spiegazione di tipo funzionale e grafico della pianta può comunicare l'esperienza che si prova. Vorrei solo suggerire la sensazione che dà la forma d'insieme: un grande feto, una forma che compare anche nel logo del teatro[3].

In Giappone, i teatri d'Opera - Teatro Nazionale compreso - svolgono contemporaneamente la funzione di sala concerti e di piccolo teatro. Anche il Matsumoto Performing Arts Centre ha una grande sala a ferro di cavallo con quattro ordini di palchi su modello dei teatri d'opera tradizionali europei, ma può rispondere a esigenze musicali o teatrali specifiche facendo scendere il soffitto a formare una platea. Inoltre, la pianta a "quattro quadrati"[4], colloca dietro al palcoscenico una platea a sedili pieghevoli che funge da "teatro sperimentale". Ed è probabile che ben pochi spettatori, arrivando dal ridotto denominato "parco teatrale" al "teatro sperimentale", sappiano di trovarsi nella parte posteriore del palcoscenico del teatro dell'Opera.

Lo spazio dinamico a forma di embrione che circoscrive i due teatri è una tabula rasa, una grande lastra sostenuta da un'armatura di sottili colonne di acciaio. A fronte di una acustica e un'illuminazione perfette e di un'alta tecnologia del condizionamento d'aria, gli spazi del piccolo e grande teatro mancano infatti di metafore o programmi architettonici. L'intento è di far galleggiare liberamente in quello spazio spettatori, attori e registi, dando al regista creativo la possibilità di rivelare in una notte le potenzialità di un teatro.

"Intendo costruire uno spazio che non abbia una piatta gerarchia"[5], afferma Ito. Certamente la modernità ha permesso di congiungere l'interno e l'esterno di una costruzione in una vetrata trasparente e la tecnologia contemporanea ha disperso e dissipato nello spazio di vita quotidiano macchinari e attrezzature. Ma in uno spazio che non ha un fronte e un retro si nasconde la contraddizione di un'umanità fisica che vi sopravvive come corpo estraneo. Lì l'uomo si assimila allo spazio, dissipando e annullando il proprio corpo carnale in informazioni digitali, compiacendosi di essere un'ombra in incessante ed elegante movimento.

***

Molti anni fa la macchina fotografica di Koji Taki aveva scoperto all'interno della casa White U (a Nakano Honcho) uno spazio trasformato dinamicamente dalle continue corse delle vivaci figlie del proprietario, in contrasto con l'impianto statico (circolare) della sezione orizzontale. É la stessa esperienza che ho provato io, percorrendo il lungo foyer del Matsumoto Performing Arts Centre. Inondato da una morbida luce che richiama alla memoria la sensazione di galleggiare nel liquido amniotico all'interno del sacco embrionale, forse anche il foyer aspetta di nascere alla vita.

Alla fine del lungo percorso, finalmente appare la porta del teatro, aperta la quale si è investiti da una luce intensa rosso-violetta[6]. Sarò io solo, in un futuro ormai prossimo, a sognare di vedere proiettate sul bianco foyer figure di spettatori fuggiti dalla performance teatrale attraverso le fessure della porta?

Note
1- Nei pannelli di vetrocemento sono incassati, a disposizione irregolare, "boccaporti" di vetro nelle quali, a loro volta, sono disposte fibre ottiche che di notte emettono una luce soffusa
2- Secondo l'opinione dell'architetto Takamiya, membro della giuria della gara, il progetto è stato deciso lasciando che il sito e la disposizione programmatica si adeguassero all'architettura.
3- Il disegno del logo del Museo di Matsumoto è opera di Yukimasa Matsuda.
4- L'asimmetrico palcoscenico "a quattro quadrati" è perimetrato da file di piccole luci incassate nel pavimento. Il Bayerische Staatsoper di Monaco con una soluzione analoga riscosse critiche positive.
5- Dichiarazione di Toyo Ito riportata in *Plot 3* (Tokyo: ADA Edita)
6- Sedute della balconata principale.
I tessuti delle tappezzerie (disegnate da NUNO Corp.) sono graduate dal rosa violetto a viola scuro.

Embryonic Memories of Floating

Akira Suzuki

Strange as it might sound, I'm tempted to draw comparisons between the Matsumoto Performing Arts Centre, the first real theatre project by Toyo Ito, and his early (typically regarded as his "debut") residential work. Yet on the opening night of the opera performance, as I expectantly ascended the grand stairs and felt myself swept into the foyer, the gently curved walls reminded me of the spatial experience from Ito's White U (House in Nakano Honcho) thirty years before.

As the curtain came down in the Grand Hall (or more precisely, a wall of recycled PET bottles designed by Tadao Ando), and the audience still full of excitement from the performance mingled out into the foyer, I found myself back on the grand stairs, only this time descending. What on entering had seemed a wall speckled with translucent patches of sunset was now by night a white expanse bathed in white light from below[1]. The main entrance opens right onto the grand staircase and then leads to the foyer. The traditional opera house approach, as interpreted by Ito, becomes one fluid continuum: people need only go with the flow.

***

Matsumoto Performing Arts Centre stands on the site of the old Civic Culture Hall in the heart of the city, some fifteen minutes from Matsumoto Station. The main façade overlooks a residential area; the adjacent Shinto shrine adds a note of greenery to the site. Ito's competition proposal responded to the stringent environmental conditions almost magically through the spatial composition on plan[2]. By situating the fly-tower in the middle of the building and reversing the stage and the audience seating, deliveries can be handled more efficiently while significantly reducing the volume of truck noise for the surrounding community. Likewise, the curvature of the building's exterior wall is skirted by the seating of the Grand Hall with its horseshoe-shaped balconies and enclosing ring of dressing rooms. That said, the basic skeleton of the plan consists in its entry-stair-foyer flow, a baroque spatial scheme that serves to heighten the "drama of entrance" in adrenaline-coursing curves. The Ito proposal has the audience enter to the left and proceed around the back of the space.

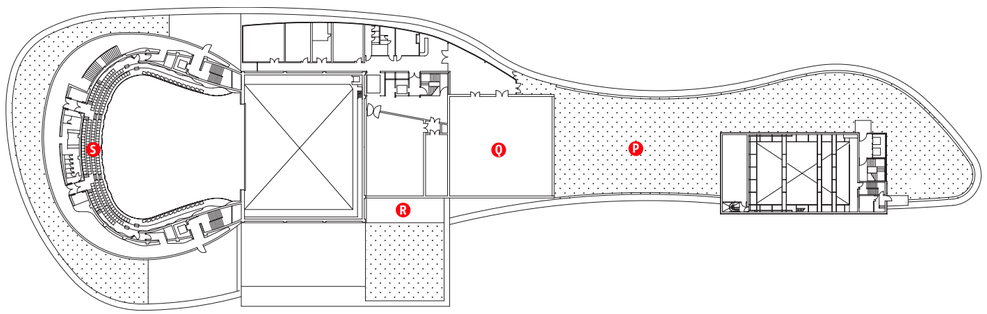
White U (Casa in Nakano Honcho/House in Nakano Honcho)
Foto di/Photo by Koji Taki

L'edificio sorge vicino al centro di Matsumoto, su un lotto delimitato da un quartiere residenziale a est, un tempio Shintoista a sud e un viale trafficato a ovest. La forma allungata del sito ha costretto l'architetto a reinterpretare la disposizione canonica dell'impianto teatrale, dando vita ad una forma embrionale che si innesta nel tessuto urbano

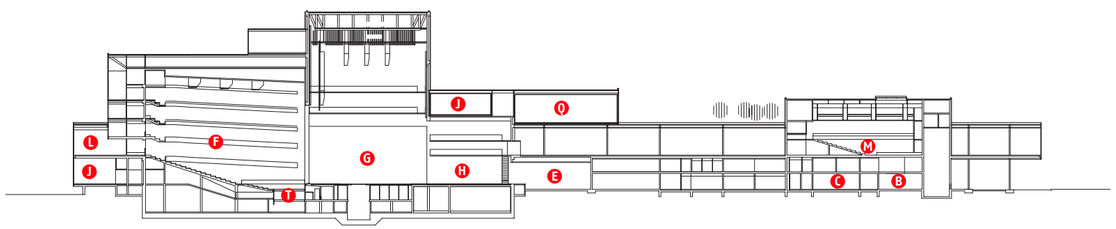
The building is located close to the centre of Matsumoto, on a site flanked by a typical residential neighbourhood to the east, a Shinto shrine to the south and a major high street to the west. The elongated form of the plot led the architect to rearrange the condensed layout of the conventional theatre, resulting in an embryonic form that slices through the urban landscape

Foto di/Photo by Miyagawa

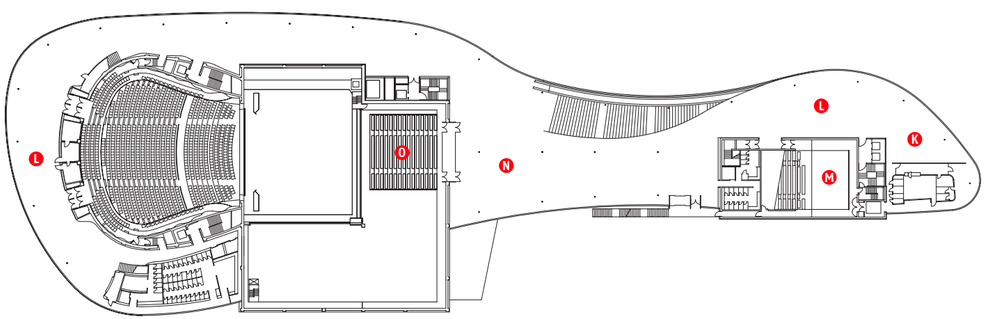
0 10 M



Pianta terzo piano/Third floor plan

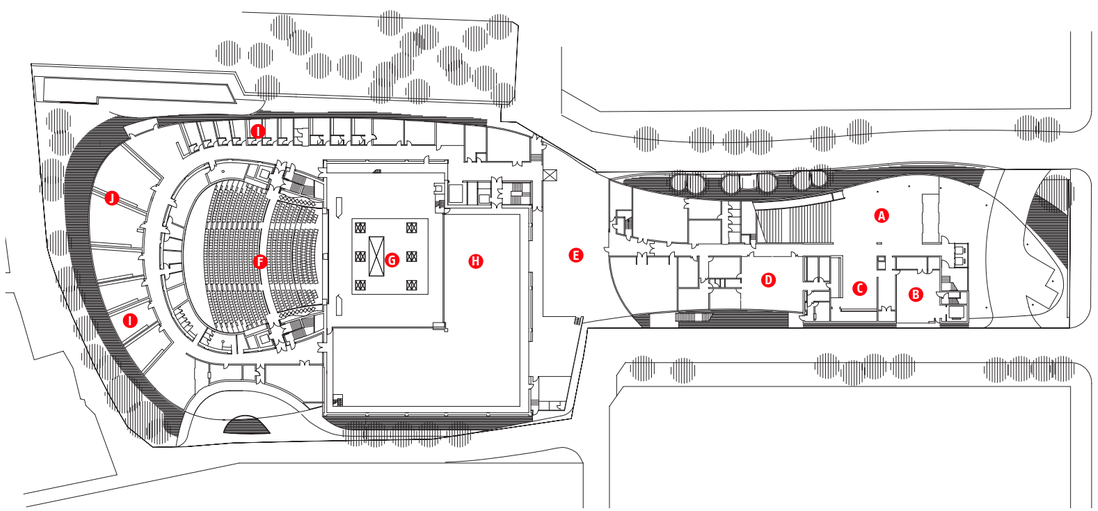


Sezione longitudinale/Longitudinal section

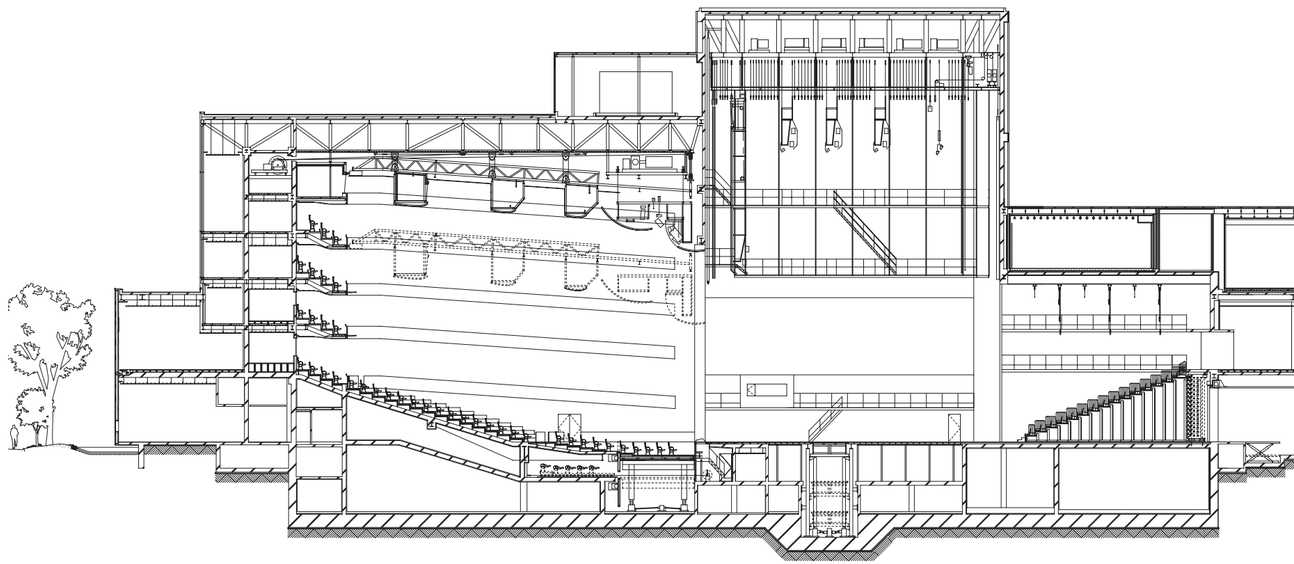


Pianta secondo piano/Second floor plan

A. Entrata/Entrance hall
B. Loading dock/Carico-scarico
C. Punto informazioni/Information point
D. Uffici/Offices
E. Ingresso merci/Delivery entrance
F. Sala principale/Large hall
G. Palco/Stage
H. Retroscena/Backstage
I. Camerini/Dressing rooms
J. Studi/Studios
K. Ristorante/Restaurant
L. Foyer
M. Sala piccola/Small hall
N. Parco teatrale/Theatre park
O. Sedute accatastabili/Roll-back seating
P. Giardino pensile/Roof garden
Q. Sala prove/Rehearsal studio
R. Terrazzo/Terrace
S. Balcone/Balcony
T. Orchestra/Orchestra pit



Pianta primo piano/First floor plan



Sezione sala principale/Main hall section

Lo scalone principale conduce gli spettatori dall'ingresso principale al "parco teatrale" al primo piano

The grand staircase leads spectators up from the Centre's main entrance to the "theatre park" on the first floor

But to simply hear the dynamics and functionality explained is nothing compared to experiencing it firsthand. Better to picture the plan as an embryo in the womb. (Such a shape is even used in the Centre's logo[3].

In Japan, opera house spaces – our National Theatres included – are also required to function virtually simultaneously as music halls and small theatres. The Matsumoto Performing Arts Centre has a traditional European-scale opera hall space with four tiers of balconies, though a unique lowering feature in the ceiling helps "contract" the space so as to accommodate smaller productions both in terms of acoustics and audience capacity. Moreover, the "four-square stage" plan[4] allows the back of the stage to be transformed into an Experimental Theatre, complete with folding banked seating. It is doubtful that those entering from the so-called "Theatre Park" lobby will even realise that they are backstage at the opera.

The embryo-shaped space that connects and envelops both theatres is also a flat slab-built "tabula rasa" raised on slender round columns. In marked contrast to such intense spaces as the Grand and Small Halls with their perfect acoustics, consummate lighting and air conditioning, this space completely lacks architectural metaphors or programmes. It is designed to let viewers, actors, performers and directors alike float in an undefined environment – although it conceals the possibility of some creative production suddenly turning the place into a theatre space for a single night.

Ito has said, "I want to create flat spaces free of hierarchies."[5] Certainly ever since Modernism, building interiors and exteriors have been coupled via transparent facades, and now today's technologies have dispersed machines and equipment throughout the living environment. On the other hand, we flesh-and-blood humans paradoxically remain as misfits in these featureless spaces. This leaves people little option but to act fashionable and render our physical form into mere shadows or transparent digital data ghosts scattered indistinguishably into these spaces.

***

Critic-photographer Koji Taki's camera once discovered dynamic changes latent in the otherwise seemingly static planar continuum of the White U interior as he followed around the owner's rambunctious daughters. I relived the same experience of discovery walking the white foyer of the Matsumoto Performing Arts Centre. There were the womb-like curved walls and the soft light that seemed to recall embryonic memories of floating in amniotic fluid. It is a space just waiting to be brought to life.

The long walk up the foyer finally brings me to the theatre door. It opens into an explosion of deep red light[6]. Surely I'm not the only one who imagines some heavy performance bleeding out into the pristine white foyer in the not-so-distant future.

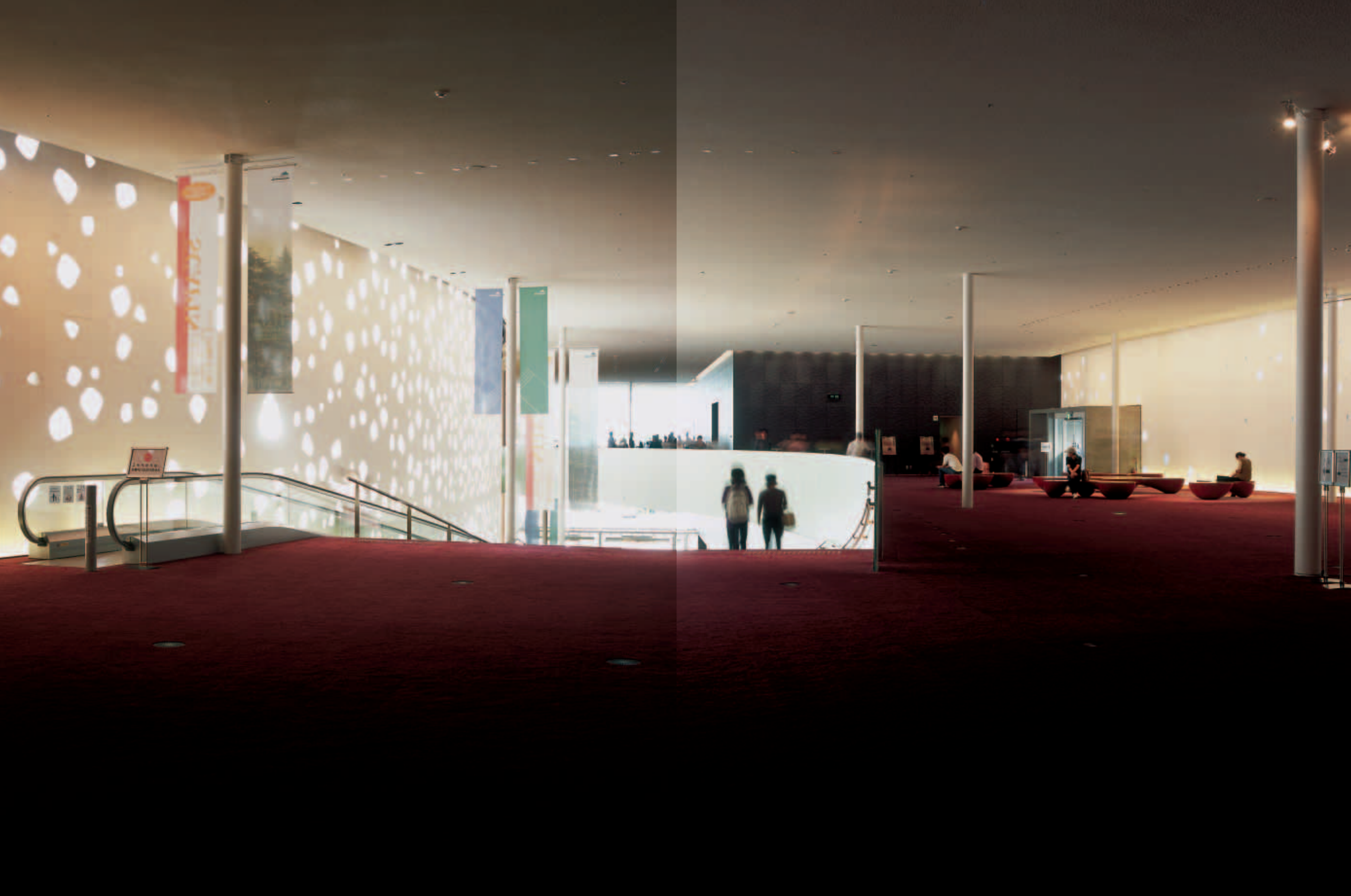
Notes:
1 – The glass-reinforced concrete (GRC) panels, randomly interspersed with the glass portals, are themselves permeated with fibreglass strands that glow at night.
2 – "Doesn't the architecture seem to have come first, with site and programme then made to match?" Comment by competition judge, architect Shinsuke Takamiya.
3 – Logo design by Yukimasa Matsuda.
4 – The asymmetric "four-square stage" plan, a much-acclaimed scheme adopted by the Bavarian State Opera (Bayerische Staatsoper), is demarcated by rows of miniature lights in the floor.
5 – Statement by Toyo Ito quoted in *Plot 3* (Tokyo: A.D.A. Edita)
6 – The upholstery textiles of the balcony and seating of the Grand Hall, designed by NUNO Corp., range from a light rose violet to a dark purple.

Sotto: il ristorante, nell'estremità occidentale dell'edificio, è sospeso sopra l'ingresso che funge anche da punto di accesso automobilistico

The restaurant, located at the western end of the building, floats above the entrance and drop-off point

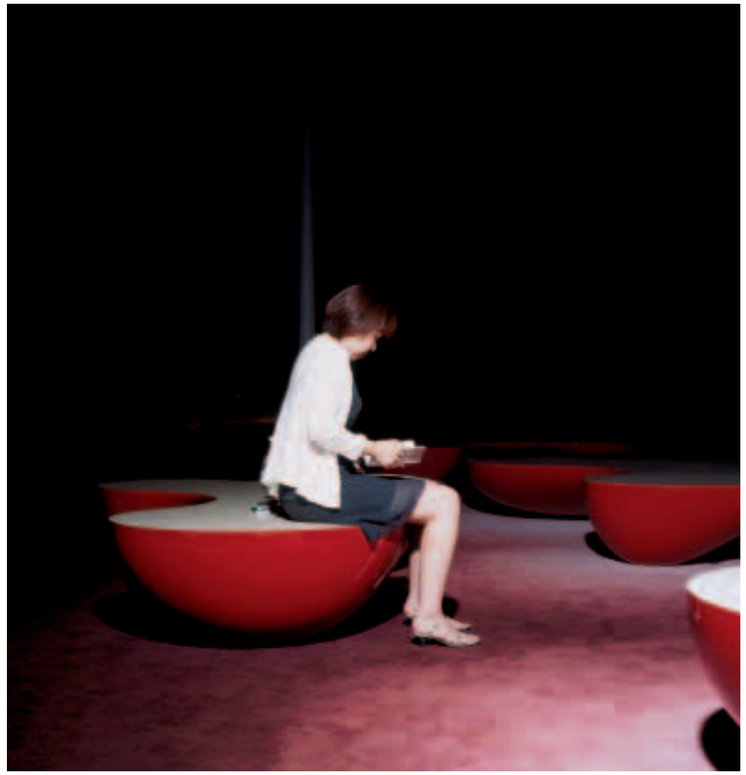
Akira Suzuki
Professore a Kobe Design University Graduate School e critico d'arte, resiede a Tokyo. É direttore e fondatore del Workshop for Architecture and Urbanism e della rivista online *Telescoweb* (http://www.telescoweb.com). É autore di "*Do Android Crows Fly Over the Skies of an Electronic Tokyo?*" (Architectural Association Publications, London, 2001) e "*Interaction Design Note*" (Kobe Design University, Kobe, 2003).

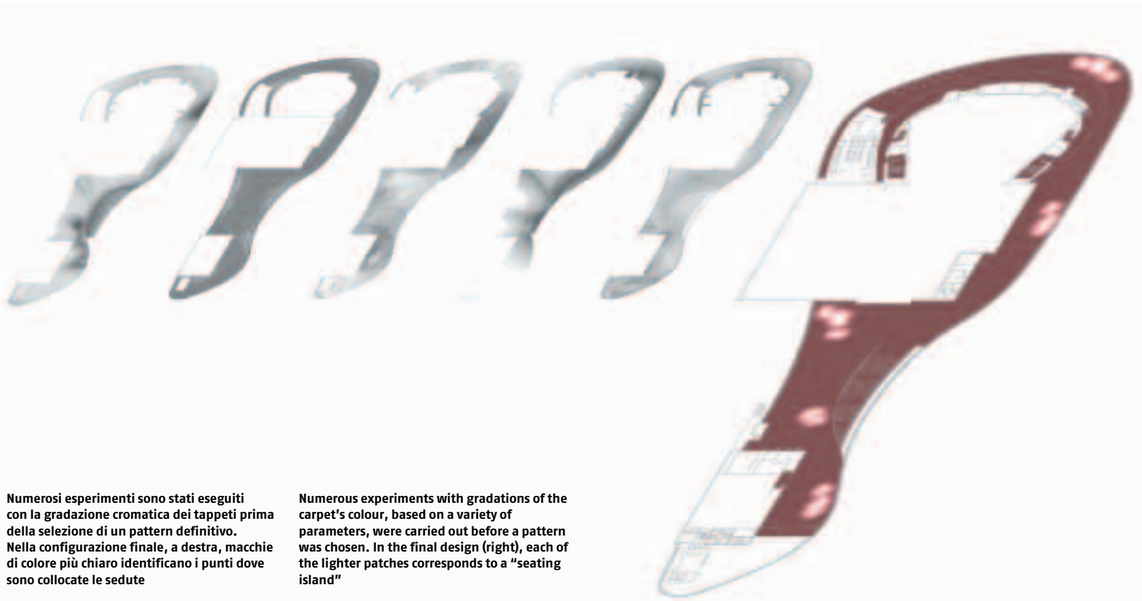
Akira Suzuki
Professor at Kobe Design University Graduate School, Akira Suzuki is an architecture critic based in Tokyo. As founding director of Workshop for Architecture and Urbanism, he has been running a popular on-line magazine, *Telescoweb* (http://www.telescoweb.com). Author of *Do Android Crows Fly Over the Skies of an Electronic Tokyo?* (Architectural Association Publications, London, 2001) and *Interaction Design Note* (Kobe Design University, Kobe, 2003) among others.



Pagine precedenti: arrivati in cima allo scalone principale, ci si trova nel "parco teatrale", un grande volume illuminato dalla luce che penetra attraverso le perforazioni nella facciata dell'edificio.
Le sedute in *Fibre Reinforced Plastic*, sparse intorno al Theatre Park, sembrano inondare di luce il pavimento che le circonda

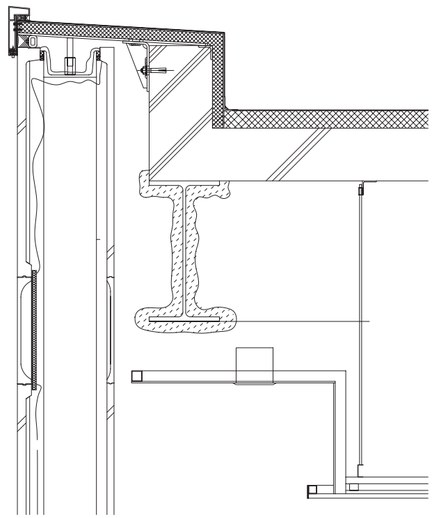
Previous pages: after ascending the long, gentle staircase the visitor reaches the "theatre park", a large space illuminated by the daylight that seeps in through the perforations in the façade. The bubble-like FRP benches, scattered around the Theatre Park, appear to bleed light out into the surrounding carpet

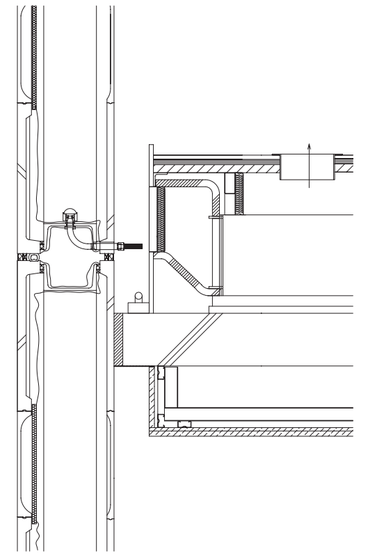


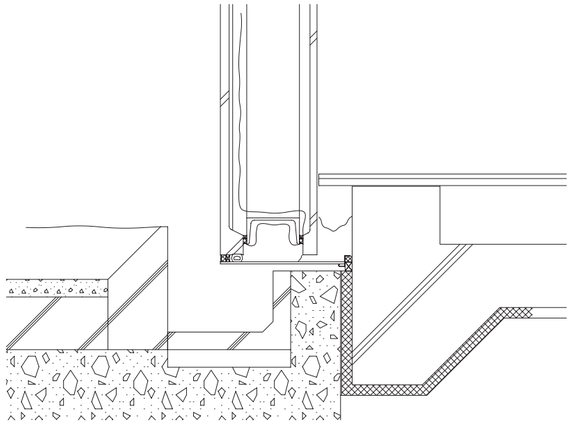


Numerosi esperimenti sono stati eseguiti con la gradazione cromatica dei tappeti prima della selezione di un pattern definitivo. Nella configurazione finale, a destra, macchie di colore più chiaro identificano i punti dove sono collocate le sedute

Numerous experiments with gradations of the carpet's colour, based on a variety of parameters, were carried out before a pattern was chosen. In the final design (right), each of the lighter patches corresponds to a "seating island"







A destra: sezione del sistema di facciata in pannelli *Glass Reinforced Concrete* nei quali sono incassati blocchi di vetro opaco. In corrispondenza degli edifici e alcuni spazi pubblici, ai buchi opachi si alternano oblò trasparenti (pagina a fronte). L'analisi FEM (sopra) illustra la distribuzione dei carichi lungo la facciata perforata. Seppure siano stati utilizzati soltanto sette tipi di blocco di vetro, la facciata varia continuamente di densità e di porosità. Nelle pagine precedenti: a sinistra l'ingresso principale, a destra il ristorante sovrastante

Right: sectional study of the façade system, showing the GRC panels into which the frosted glass blocks are set. Transparent glass portholes, set into the walls of the offices, function as windows, allowing for views out of the building (facing page). The FEM analysis (above) shows the distribution of loads throughout the façade; using only seven types of glass block, the building's skin is made to appear to vary continually in density and porosity. On the previous pages: on the left, the main entrance; on the right, the restaurant

Una conversazione fra Kazuyoshi Kushida, direttore del Matsumoto Performing Arts Centre, e il progettista, Toyo Ito

A caccia di luoghi

Una delle caratteristiche di questo progetto è la stretta collaborazione tra il regista-attore Kushida e l'architetto Ito. A un anno e mezzo dall'inizio di questa esperienza di confronto, qual è il vostro stato d'animo?

Kushida L'architetto di un teatro pensa principalmente alla costruzione, mentre in me, regista-attore, prevale l'attenzione all'arredo scenico, al rapporto con lo spettatore, al luogo della rappresentazione e a tutto quanto vi si collega. E da quando sono diventato Direttore del Performing Arts Centre di Matsumoto, sento di dover risolvere con più urgenza i problemi legati allo spazio teatrale.

Una volta questo succedeva agli artisti e alle compagnie teatrali itineranti, quando arrivavano in un paese o in una città nuova. Cominciavano a cercare il luogo più adatto alla rappresentazione, che poteva essere uno spazio sotto un grosso albero capace di proteggere gli spettatori, o un terreno pianeggiante, o ancora il declivio di un monte. Ci si muoveva ingegnandosi alla meglio, a seconda delle caratteristiche del luogo. Questa "ricerca di un luogo adatto all'assembramento di persone" era indissolubilmente legata al proprio ruolo di attore.

Anch'io, l'inverno scorso prima di decidere se accettare o meno la nomina di Direttore Artistico, sono andato a dare un'occhiata al posto. E quando ci sono andato nevicava...

Ito Era un anno prima della fine dei lavori. L'armatura di ferro era già quasi ultimata.

Kushida Sì, la copertura del calcestruzzo dava l'impressione di una grossa massa scura, di grande impatto.

Quando ha ricevuto la nomina di Direttore Artistico e si è incontrato per la prima volta con l'architetto Ito, il progetto era quasi pronto. Dunque se una volta era Lei a ricercare i luoghi, in questo caso è stato il luogo che è venuto a cercarla! Qual è stata la sua prima impressione sull'edificio?

Kushida In un primo tempo pensai che la costruzione poteva essere un po' più morbida, secondo il criterio di 'morbidezza' che allora ritenevo corretto. Per esempio, pensavo che in un teatro non potesse mancare uno spazio libero a disposizione del pubblico, uno spazio da realizzare anche a costo di rimuovere le poltrone della platea. L'ho ripetuto più volte a Ito, chiedendogli se era possibile farlo.

Ito Sì, la richiesta era formulata soprattutto a proposito del piccolo teatro. Quando Kushida è diventato Direttore Artistico, non solo il progetto era già stato presentato ma si era in una fase in cui apportare modifiche era estremamente difficile.

La "ricerca del luogo" di cui Kushida parla è una regola che vale anche in architettura: testi come il *De Architectura* di Vitruvio o *I quattro libri dell'architettura* di Palladio ci raccontano di come già nell'antichità il primo compito dell'architetto fosse quello di trovare una buona collocazione alla sua costruzione. Ma noi oggi non abbiamo più molto spazio disponibile e la sola cosa che possiamo fare è sfruttarlo al meglio. Il compito dell'architetto, diversamente da quello di un regista-attore, è di costruire in un ritaglio di spazio, qualunque esso sia. L'architettura tradizionale giapponese in legno si integra nella natura circostante, facendosi continuazione di essa; mentre l'architettura contemporanea costruisce un sistema del tutto artificiale, separato dall'ambiente che la circonda. Io mi impegno a costruire nel rispetto della natura.

La strada entra nella casa

Ito La struttura teatrale oggi è vincolata da regole di tipo funzionale: regole per l'insonorizzazione, per la regolamentazione dell'acustica e dell'illuminazione. Da qui l'inevitabile somiglianza di tutti i nuovi teatri e il consolidarsi di una immagine standardizzata – molto più di quanto non capiti per biblioteche o musei – che spesso fa insorgere l'opinione pubblica contro qualsiasi tentativo di innovazione. Se un libero pensatore come Kushida fosse arrivato un po' prima, si sarebbero risolte molte cose.

Ma è molto interessante che nel caso di Matsumoto, essendo lo stesso Kushida coinvolto attivamente come Direttore Artistico nella costruzione dell'edificio, si è potuto davvero realizzare una struttura con caratteristiche diverse.

Kushida Hanno scelto una persona che non porta la cravatta (ride)...

Ito Nel simposio che si è tenuto di recente, la presenza di Kushida sul palcoscenico, le Sue parole, il Suo discorso in qualità di Direttore Artistico hanno dimostrato la poliedricità del personaggio, capace di ricoprire tre ruoli diversi.

Insomma: è stato un fatto epocale!

Ito Sono d'accordo!

Kushida Fa ben sperare il fatto che si cominci a capire e accettare questo tipo di cose.

Ito Quando Kushida cammina nel foyer, anche questo diventa teatro. Un teatro che noi architetti necessariamente dobbiamo chiudere, circoscrivere e che invece una persona come Kushida è in grado di riaprire alla città. Ma dobbiamo pensare a come migliorare le prestazioni del piccolo teatro: è lì che, quando gli spettatori seguono la rappresentazione e la chiamata sulla scena, il teatro diventa uno spazio dentro la città. Quando Lei parla con il pubblico è come se la strada arrivasse nel teatro, come se le pareti del teatro non esistessero più.

Kushida Condivido quello che sta dicendo: in un teatro come questo si può fare qualsiasi cosa in qualsiasi modo. Anche solo parlare stando fermo diventa spettacolo. L'edificio si amplia ed esce sulla strada. E si può dire al pubblico "continuiamo fuori" o "salite di sopra, al secondo atto".

La struttura architettonica è spazio urbano

Con il Jiyuu Geki (Teatro libero) di Roppongi nel centro di Tokyo credo si sia resa manifesta la natura diversa dello spazio di rappresentazione rispetto allo spazio urbano: è come se d'improvviso si entrasse in un mondo che presenta dimensioni sconosciute. Nel caso di Matsumoto, esiste invece uno spazio teatrale nella città, nel quale si è costruito un ulteriore spazio teatrale.

Kushida La distanza cronologica che separa le due esperienze ha generato un cambiamento nell'ambiente della rappresentazione. Le generazioni passate hanno attribuito un grande significato all'"intervento urbano", la ricerca di un modo di penetrare il tessuto urbano per costruire spazi teatrali che ne costituissero il centro, il punto di partenza. Ma farlo oggi è una cosa diversa. É una questione di potere: alla mia età e nella mia situazione attuale non sarebbe più un esperimento. Del resto, non so se oggi i giovani, facendo le stesse cose che facevamo noi, otterrebbero gli stessi risultati. I tempi sono cambiati. Anche se al giorno d'oggi trovo ci sia più libertà di espressione.

A Matsumoto lo scopo principale dei tre diversi spazi teatrali sembra essere soprattutto la messa in scena dell'intero spazio pubblico al quale si accede, e l'esperienza che vive chi vi entra.

Kushida Non solo, ma anche l'impatto che la presenza di questa realizzazione esercita sulle città di tutto il Giappone. Questo è molto importante: vedere come le persone cambiano, come si trasformano quando si costruisce una struttura, un modello di questo tipo, non solo a Tokyo, ma in una città di provincia come Matsumoto.

Ito Attendo con impazienza che si apra il grande convegno artistico che Kushida vuole organizzare, che renderà ogni luogo del teatro – le scale di entrata, l'ingresso, il foyer, le vie esterne – una strada urbana, una strada della città.

Ho suggerito di pensare al 'teatro' come a un tutt'uno che inglobasse la sequenza delle vie che vi accedono, secondo un progetto di ampio respiro. E sarei felice se la realizzazione del grande convegno tenesse conto di questo suggerimento.

Durante la serata inaugurale, ho visto che per tutto il tempo il flusso delle persone continua sia nel foyer dietro il palcoscenico, sia nella zona dell'ascensore sottostante, dove il pubblico può aspettare gli attori.

Kushida É davvero ottima l'idea della vetrata dietro la scena.

Ito Il retroscena si affaccia sul foyer, ma nella grande hall il rapporto foyer-platea è capovolto rispetto alla norma. Una grande apertura permette di vedere dal foyer tutta la hall, e all'interno del palcoscenico si è potuto ricavare un "teatro sperimentale" che vi si collega direttamente. La hall principale a forma convenzionale di ferro di cavallo, così come l'esistenza di un teatro sperimentale, sembrano essere espressione di una certa novità che rimanda al teatro tradizionale occidentale.

Il piacere dell'architettura

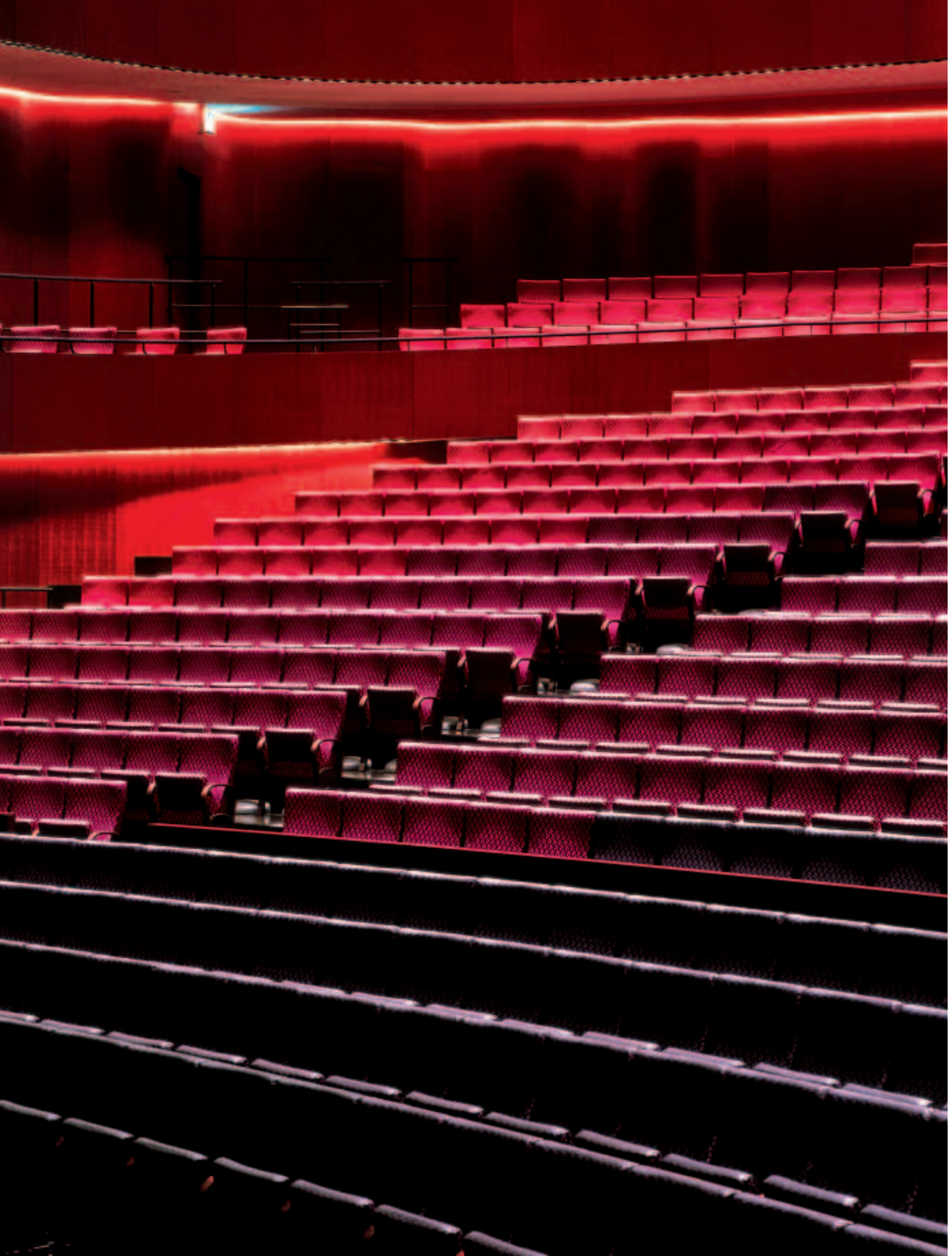
Ito Ci si chiede che cosa significhi 'godere' di un'opera architettonica. Del resto l'architettura contemporanea ha le sue fondamenta in tempi – non lontani – nei quali, con il modernismo, si pensava davvero di cambiare la società attraverso l'architettura. Oggi si può credere che l'architettura debba essere solo 'funzionale', ma in realtà in un'età nella quale l'attività umana è tanto complessa e composita, questo vocabolo è ormai superato. Dall'esperienza realizzata a Sendai si è cominciato a capire come si possa liberare l'architettura da questa impasse. Chi crede che costruire seguendo principi validi solo in ambito architettonico renda felice chi ne fruisce, fallisce irrimediabilmente il bersaglio. Il punto cruciale, a nostro avviso, sta nel trovare una nuova teoria architettonica che permetta davvero di godere dell'opera, e proprio questo ci proponiamo di fare.

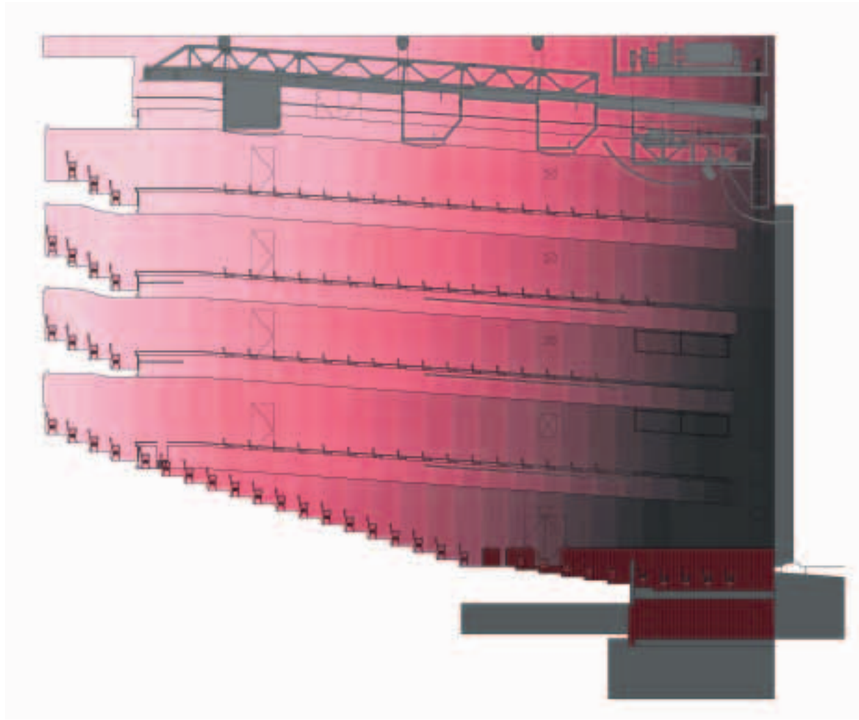
Kushida Se ci fossimo incontrati prima, come Lei diceva, avremmo cominciato a parlarne da subito.

Ito La cosa interessante in una creazione non è muoversi su un percorso lineare, ma fare qualcosa pur senza vederne la fine, con la volontà di proseguire per scoprire che cosa ci può essere di nuovo. Credo che questa sia la chiave metodologica sulla quale costruire una nuova architettura.

Il giardino pensile, accessibile al pubblico dal Theatre Park, permette ai visitatori di osservare gli attori nella sala prove attraverso una parete vetrata

The roof-gardens, accessible to the public via a lift from the 'theatre park', allow visitors to view actors in the rehearsal chamber through a glass screen





Nome progetto/Project title:
Matsumoto Performing Arts Centre
Committente/Client: Matsumoto City
Superficie/Site area: 8,995.75 m²
Superficie coperta/Building area: 7,080.02 m²
Totale m²: 17,673.7 m²
Architetto/Principal architect: Toyo Ito
Responsabile/Chief architect Takeo Higashi
Capoprogetto/Project architect Shinich Takeuchi
Progettisti/Project team Leo Yokota, Hideyuki Nakayama, Takuji Aoshima
Strutture/Structural engineer: Sasaki Structural Consultants
Ingegneria meccanica/Mechanical engineer: Kankyo Engineering
Acustica/Acoustical design: Nagata Acoustics
Illuminazione/Lighting design: Lightdesign
Consulente al committente/Adviser to client: Shozo Motosugi

La configurazione della sala principale e del palco traggono ispirazione dal Bayerische Staatsoper di Monaco, un progetto che ha riscosso grande successo critico. La pianta a ferro di cavallo può accogliere 1.800 spettatori; il soffitto mobile permette di adeguare l'acustica della sala ad un numero di spettatori più ridotto. Il colore delle sedute e del rivestimento interno della hall è graduato in dieci tonalità diverse, dal nero, al rosso, al fucsia; i tessuti sono stati disegnati da Yoko Ando (NUNO Corp., Tokyo)

The main hall's 'horseshoe' layout, which can seat up to 1,800 spectators, and the 'four-square' stage draw inspiration from the Bayerische Staatsoper in Munich, a design met with much critical acclaim. A mobile ceiling panel allows acoustics to be tailored to the size of the audience. The colour of the seating and the hall's lining is gradated through 10 different tones from black through red to deep rose; the textile design is by Yoko Ando (NUNO Corp., Tokyo)

Kazuyoshi Kushida, director of Matsumoto Performing Arts Centre, and Toyo Ito, architect, in conversation

Scouting places

One of the distinguishing features of this building is that it's a collaboration between stage director-actor Kazuyoshi Kushida and architect Toyo Ito. You've been working together on this building for a year and a half. What are your feelings about the project now?

Kushida There are those among the theatrical designers who are solely concerned with the space and equipment of a theatre. But me as an actor, I've always kept thinking further. What sort of stage equipment and fittings should there be for actors? How should we face the audience? What would make the ideal space for staging theatre? Everything somehow relates. Since becoming Director of Matsumoto Centre for Performing Arts I've had a real opportunity to reassess my very strong concerns about theatre spaces.

But I suppose it was always this way. When a travelling entertainer or troupe came to a town, the first thing they'd do is scout for a place to perform. "How about under that big tree? People'll come in droves." "No level ground there, we'll have to make use of the slope somehow." They had to make creative adjustments as each particular place demanded. As an actor, I've always felt a fundamental connection with "scouting the right place" and "getting a crowd."

So last winter, before deciding whether or not to take this job as Centre Director, I secretly came and had a look at the site. This was during the snowy season.

Ito It was exactly one year before completion. The steel framework was already largely up...

Kushida Right. The concrete moulds were in place. It was a big, dark mass. Quite moving, it really grabbed me.

Whereas up to then you'd always gone out scouting for places, here the place came and found you. By the time you became Director and first met with Ito-san, the basic plan for the building was done. What was your first impression of the facility as designed? Granted, there were probably both good and bad aspects...

Kushida I remember thinking, if only the construction could be made softer, a little more flexible. Which, of course, had a lot to do with my ideas of "flexibility" up to then.

Meaning, for instance, I'd been thinking it would be good to give the theatres the possibility of removing all the seats. So when I saw the plans, it was "Oh, they're fixed" or "If only we could move the seats into a semi-circle." I even talked over several points with Ito-san, "Is it so impossible?" "Can't this be changed at this point?"

Ito Particularly about the Small Theatre. But by the time you (Mr. Kushida) came on as Director, the plans were completely done and at a stage where they were already unchangeable. There were definite limits on what could be altered.

Just now, you mentioned the idea of "scouting places." Well, the same was true of architecture in ancient times. In the books of Vitruvius or Palladio's four books on architecture, we read that the first task of the architect was to search for a good site. But in our day and age, there's no call for that any more. It's all we can do to tackle the plot of land we're given. So probably the difference between your work and mine is, even given a good site, my making something there one time only is "architecture." Architecture in ancient Japan was once a continual, on-going process, whereas architecture today is an extremely artificial one-time-only separation from the environment. This is rather hard work for me. I myself wish I could work on a more continual basis.

Inroads into the building

Ito Theatres today are hemmed in by all sorts of functional constraints. They have to be absolutely soundproofed to the outside, the acoustics will have to be even throughout, there are general restrictions on lighting and whatever, all of which tends to make any theatre built anywhere more or less the same. That and people—local authorities included—have these fixed ideas that "a theatre must be like this," even more than for libraries or museums, and the architect faces major opposition should he try to break away from that.

If you had come just a little sooner, I would have liked to have you unravel some of those knots. Regrettable.

But it's remarkable that in the case of Matsumoto, Mr. Kushida's own background in theatre made him take a more active "can-do" approach as director.

Kushida I'm amazed they chose someone who doesn't wear a tie! (laughs)

Ito No really, at the symposium here the other day, you got up on stage and started moving around, talking flat out, then suddenly exited to the Foyer - and that was the Director's speech (laughs). You alone have done the work of three, which has been a real boon to me.

Kushida Well, more and more people are beginning to understand, though I must say I'm relieved they accept what I do.

Ito When you walk through the Foyer, it becomes a theatre. We've all been brought up on the idea of theatres in all confinement, but your presence has thrown that wide open.

I'd pressured myself into thinking I had to concentrate on improving the various features of the Small Theatre, but when you get 200, 300 people in there watching a play, when you see the curtain call, it becomes a small city—an urban space. Just like when you walked right outside to the Foyer as soon as he'd finished, you get the sense that roads run right through the building, that people bring in their own continuity. That's the most exciting thing for me.

Kushida Now from the completed building, I got the sense that anything's possible, that we can do whatever we want, the discovery that stopping somewhere, anywhere, and just speaking forth can be a theatre. It can expand far beyond from the physical building, it can reach all the way out into the street. We can say, "The performance continues outside," or "Act 2 is on the roof." All sorts of things become possible.

The entire building as urban space

With your Free Theatre in Roppongi, right in middle of Tokyo, you entered a whole other dimension, which seems to have played on the differences between the city and the theatre space. Whereas with Matsumoto, you seem to say this is a theatrical space within a city and this space contains another theatrical space within. The setting seems to be a little different.

Kushida Those days and today are different times. The whole atmosphere around theatre has changed. In the 1960s and 1970s, great significance was placed on "intervention," on how you could thrust into the city and make your own base there for creating a theatrical space; while even if I did the very same things today at my age and position, it would only be an act of authority. Conversely, I have no idea whether today's young people could make a go of trying the same tactics. Times have changed. Though I do feel there's more freedom now to try different things.

In Matsumoto, you seem to be principally looking at how to stage this entire public space with its three theatres as a whole, at how people can have what kind of experience where.

Kushida Correct, and I'd like our presence here to have an influence on other cities throughout Japan. That's extremely important. I'd want us to provide a model, to say look, here's how making a facility like this - and not in Tokyo, but in a provincial city - can change people and things.

Ito You told me you wanted to hold a festival of street performers there. It's a great idea, something I really look forward to seeing. Performers right there on the escalators, in the Foyer, on the roof, spilling out of the entrance. This would make everything an urban space, everything a street.

I never could have won this competition without perfecting the performance of the Grand and Small Halls. But this also led me to want to design the space leading to the two theatres in an interesting way, to make it all a sequential "theatre."

I actually walked around the Foyer over and over again at the opening, just to see. The sensation was that of people moving about naturally.

Kushida And glazing the far back of the stage area was a fantastic idea!

Ito The rear of the stage faces onto the Foyer, a reverse on the typical layout. Opening that up allowed a view of the entire Grand Hall, as well as of the Experimental Theatre, from the Foyer.

I wanted to take the horseshoe-shaped, somewhat stuffy traditional Western opera-style Grand Hall, and add on a little something to say, "Wait, that's not all there is to theatre." Presto, we had an Experimental Theatre. I think that was our saving grace.

Enjoying architecture

Ito Some people might wonder what I mean when I say I want to "enjoy architecture." Well, when Modernist architecture first appeared at the start of the twentieth century, almost a hundred years ago, it arrived under the ideological banner of social change, but now only the dogma survives. That, to me, is the worst thing about architecture. An utter bore.

More and more recently, especially since Sendai, I find myself thinking about how architecture can break out of that straitjacket. There's a logic that prevails only in architecture, which argues that if one builds according to this logic, then it will make the users happier and more fulfilled—however, it totally misses the mark. Is this really more enjoyable? It seems to me we could frame a new notion of architecture on that basis. I think that would be the most radical move. That's the sort of architectural thinking I want to be involved in creating.

Kushida You said you wished we'd met earlier. Well, that's exactly the sort of thing I've wanted to discuss with an architect.

Ito We don't want to be driven along some linear rail. True creation is when you can't tell what's ahead, you can't see until you get there. If that leads to continual on-going exploration—that would be the most interesting thing. How can we establish a methodology from that? That's the key to whether or not we can create a new architecture.

La scala mobile che fiancheggia lo scalone principale segue l'andamento curvo della parete sud dell'edificio. Quella del Matsumoto Performing Arts Centre è l'unica scala mobile curva al mondo, realizzata su misura per il progetto di Ito

Located next to the grand stairway, the main escalator follows the curve in the south wall of the building. Matsumoto Performing Arts Centre has the world's only curved tapis-roulant, manufactured to the architect's specifications

Hollein vs. Biennale

Curatori-critici o curatori-architetti? Esposizioni come cataloghi tridimensionali o come installazioni? Padiglioni internazionali e/o temi trasversali?
Hans Hollein e Massimiliano Fuksas, Direttori delle Biennali di architettura di Venezia del 1996 e del 2000, commentano l'Esposizione Internazionale in scena in questi giorni ai Giardini e all'Arsenale.

Con un intervento di Armin Linke
Per *Domus*:
Rita Capezzuto, Hans Ulrich Obrist, Stefano Boeri

Fotografia di Armin Linke

Domus: Da un paio d'anni a questa parte nel mondo dell'arte si è affermata la figura dell'artista come curatore. All'ultima Biennale di Arti Visive di Venezia, diretta da Francesco Bonami, gli artisti Orozco e Tiravanija erano curatori di due sezioni. Al MUMOK di Vienna è in corso una straordinaria esposizione di gruppo, intitolata "The Uncanny", che l'artista Mike Kelley ha direttamente curato. Invece, nel campo dell'architettura si è proceduto nella direzione opposta: le ultime due Biennali sono state curate da un giornalista e – quest'anno – da uno storico, mentre un tempo prevaleva l'idea che la Biennale dovesse essere diretta da un architetto. Hans Hollein, tu non solo sei stato direttore di una Biennale, ma anche curatore di numerose mostre. Ci puoi parlare del ruolo che la curatela ha nella tua attività professionale?

Hans Hollein: Siamo in un'epoca di ibridazioni, che ci porta a non essere inchiodati alla nostra identità di architetto, di curatore, di ricercatore, di storico, di pittore o scultore. Oggi viviamo in un mondo dove possiamo circolare tra campi un tempo molto chiusi, le frontiere sono state cancellate ed è un'evoluzione molto importante. Nel mio caso particolare, fin dagli inizi non mi occupavo solo di architettura, ma anche di arte, sviluppando ricerche come quelle su Schindler, o sui Pueblos. Ma non ho mai avuto intenzione di diventare storico dell'arte. Ho iniziato con una piccola mostra a Vienna, e ho poi proseguito con la Triennale di Milano del '68, dove ho ideato la sezione "Austriennale": fu il mio primo contatto con una mostra non dal punto di vista del progettista ma da quello della concezione globale dell'installazione. Non volevo progettare un'esposizione, ma avere una responsabilità complessiva: sul messaggio, sulle idee, sulla ricerca e sul progetto d'allestimento. Penso che il genere di messaggio che si può trasmettere con una mostra sia diverso da quello che si può esprimere con una pubblicazione.

Massimiliano Fuksas: Sono assolutamente d'accordo con Hans Hollein: una volta era molto facile ricoprire un ruolo complessivo, integrale. Per esempio, nell'epoca barocca c'erano architetti che allo stesso tempo erano artisti e scultori, e talvolta anche scrittori o documentaristi.
Ma oggi viviamo in un'epoca diversa. All'inizio del secolo nella nostra professione si confrontavano due figure: l'architetto e il committente. Oggi non hai un committente ma dei project manager, poi dei consulenti per l'illuminazione, per l'idraulica, la tecnologia domestica. Metti insieme cento persone per realizzare un progetto e non hai più un committente. Oggi è normale che in una mostra ci siano un curatore generale e poi altre persone che fanno i curatori solo di alcune parti – per esempio, allestiscono gli spazi. È un modello complicato, che in realtà non funziona.
L'analogia tra la miamostra e quella di Hans era che noi invece ci occupavamo entrambi non solo della concezione ma anche dell'organizzazione delle esposizioni.

Domus: Per la Biennale del 2000 avevi portato con te una squadra di collaboratori?

Massimiliano Fuksas: Sì, questo l'abbiamo fatto tutti e due. Abbiamo prodotto i disegni dello spazio espositivo, fino ai particolari: tutto aveva un suo equilibrio. Non c'era da un lato un'idea nostra, e dall'altro una persona che ti chiedeva se volevi mettere un oggetto in un determinato posto. Le due Biennali successive alla mia sono state invece caratterizzate da un altro modello, più o meno dettato dal fatto che qualcuno ha usato elementi altrui per fare cose ancora differenti. Io credo invece che le esposizioni non possano essere solo collezioni di opere, anche perché oggi c'è una proliferazione di riviste, libri, siti web e così via. Quando si costruisce una mostra, bisogna dire qualcosa di nuovo, sostenere un'ipotesi chiara. Perché oggi è ancora importante fare delle mostre? Perché si può dire che cosa accade oggi, mostrare dove sta il conflitto. In fondo, una mostra è un'installazione: non può essere altro. E non puoi delegarla perché è la tua installazione.

Hans Hollein: Questo è un punto molto importante: penso che un'esposizione non possa essere solamente la versione tridimensionale dell'articolo di una rivista o di un libro. È l'impostazione concettuale che ha adottato anche Massimiliano: si prende uno straordinario elenco di oggetti, e allo stesso tempo si dichiara che cosa si sta facendo e perché. È interessante che anche il mondo dell'arte abbia compreso che questo è un approccio migliore rispetto allo scenario in cui c'erano solo i curatori che si occupavano delle mostre, con i progettisti che fungevano solo da esperti per le tecniche espositive.

Domus: In certo qual modo, voi avete programmato anche un certo ritmo percettivo per i visitatori delle vostre esposizioni. Avete progettato l'esperienza del pubblico, non semplicemente appeso immagini al muro, o collocato dei modelli sui piedistalli.

Hans Hollein: Certo, del resto sappiamo bene che il contenitore è già in sé un contenuto!

Domus: L'artista francese Dominique Gonzalez-Foerster ha detto che una mostra deve essere un'esperienza forte. Potete parlarci dell'esperienza dello spazio espositivo e di come la intendete?

Massimiliano Fuksas: "Sensori del futuro – L'architetto come sismografo" di Hans Hollein era una mostra in cui si iniziava a vedere una creazione di architettura anche al di fuori del campo canonico dell'architettura, che rimaneva al centro dell'attenzione. Nella mia Biennale ho messo in atto un approccio identico, ma simmetrico: ho scelto un gruppo di architetti e ho osservato che cosa succedeva prima al di fuori, poi dentro l'architettura.

Biennale vs. Fuksas

Curator-critics or curator-architects? Exhibitions as three-dimensional catalogues or as installations? International pavilions and/or transversal themes?
Hans Hollein and Massimiliano Fuksas, Directors of the Venice Biennale of Architecture in 1996 and 2000, comment on the international exhibition currently being staged in the Giardini and the Arsenale

With a contribution from **Armin Linke**
For *Domus*:
Rita Capezzuto, Hans Ulrich Obrist and **Stefano Boeri**

Photography by **Armin Linke**

Domus: È come se le vostre due Biennali avessero compiuto una sorta di doppio movimento...

Massimiliano Fuksas: Se si confrontano le due mostre, si può notare come entrambe cercassero di interrogarsi sul senso del fare architettura, ma anche su che cosa succedeva al di fuori di essa. Noi non volevamo soltanto mostrare opere e progetti, ma sostenevamo l'ipotesi che stesse succedendo qualcosa di veramente spettacolare. Una mostra non è affatto una cosa necessaria: la si fa, perché si cerca di elaborare una sintesi concettuale di quello che si pensa possa accadere nel giro di pochi anni, e sul modo in cui il mondo dell'arte e quello dell'architettura possono offrire una risposta; perché l'arte è utile, non è solo un fatto estetico. L'architettura e l'arte aiutano la gente.

Domus: La mostra come uno strumento di conoscenza?

Massimiliano Fuksas: Sì, in certo qual senso è proprio così.

Domus: La Strada Novissima, ideata per la Biennale del 1980 da Paolo Portoghesi, può forse essere considerata come un vero e proprio modello – anzi una sorta di anticipazione – della vostra idea: quella di usare uno spazio che non sia la traduzione tridimensionale di una rivista, ma un dispositivo che si abita, grazie al quale il visitatore si cala davvero, con il proprio corpo e i propri sensi, in un mondo, in un paesaggio non solo fisico, ma anche mentale.

Hans Hollein: Penso sia importante che mostre come la Biennale siano fatte per il pubblico, e per un pubblico numeroso.
Non si fa una mostra di pittura solo per i pittori o una mostra d'architettura solo per gli architetti: si fanno per un pubblico più vasto, interessato e curioso; per questo occorre tradurre per tutti cose che devono essere comprese da angolazioni conoscitive ed esperienze formative differenti. Tra i visitatori c'è chi può non intendersi affatto d'architettura, ma che, vedendo e immergendosi in una mostra così, ha finalmente una reazione, produce una risposta.

Massimiliano Fuksas: Una esposizione deve diventare parte della tua memoria, devi ricordarla. Ci sono molti gradi e possibilità di comprenderla: prima la si percorre, poi si vede qualcosa, la si memorizza e infine la si usa per fare qualcosa d'altro.
In una mostra devi trovare tutti questi livelli differenti e giocarci. Credo che oggi abbiamo ancora molto bisogno di esposizioni di questo tipo, e non sono sicuro che si debba eliminare il concetto di grande mostra.

Domus: Un tempo la grande mostra era molto importante per l'informazione che faceva circolare. Per esempio, Documenta e la Biennale d'Arte avevano la funzione di far circolare l'informazione su ciò che accadeva nel mondo.
Ma ora questo non è più necessario, visto che tutti viaggiano e ci sono decine di riviste che aggiornano il pubblico. Deve allora entrare in gioco qualcosa di più dell'informazione.

Massimiliano Fuksas: È in corso a Roma, all'interno del Colosseo, la mostra "Forma, la città moderna e il suo passato", per la quale io e il mio studio ci siamo occupati di tutto: dell'ideazione, del progetto, della realizzazione. In luglio abbiamo avuto 370.000 visitatori, in agosto 380.000. Credo che il successo sia stato determinato non tanto dal tema, quanto dal coinvolgimento del pubblico a differenti livelli. È stato un lavoro spaventoso, faticosissimo. Per me è molto più semplice mettere in piedi un edificio che una mostra.

Hans Hollein: Sono d'accordo. Preparare

un'esposizione è più faticoso che fare un grattacielo! Se infatti ci si limita a suddividere e delegare tutti i compiti, è difficile ottenere un'atmosfera compatta, convincente.
Ma se – pur con grandi difficoltà – intrecci tutto quanto, produci un'esperienza più avanzata e innovativa. A proposito delle reazioni del pubblico: nel 1984 ho preparato una mostra a Vienna dal titolo "Sogno e realtà 1870–1930". C'era una sezione in cui dovevo illustrare la Prima guerra mondiale e così ho pensato di esporre l'uniforme macchiata di sangue dell'arciduca Francesco Ferdinando, quando gli spararono a Sarajevo, e accanto ho messo un ritratto dell'imperatrice.
Volevo trattare il tema del conflitto tra sistemi,

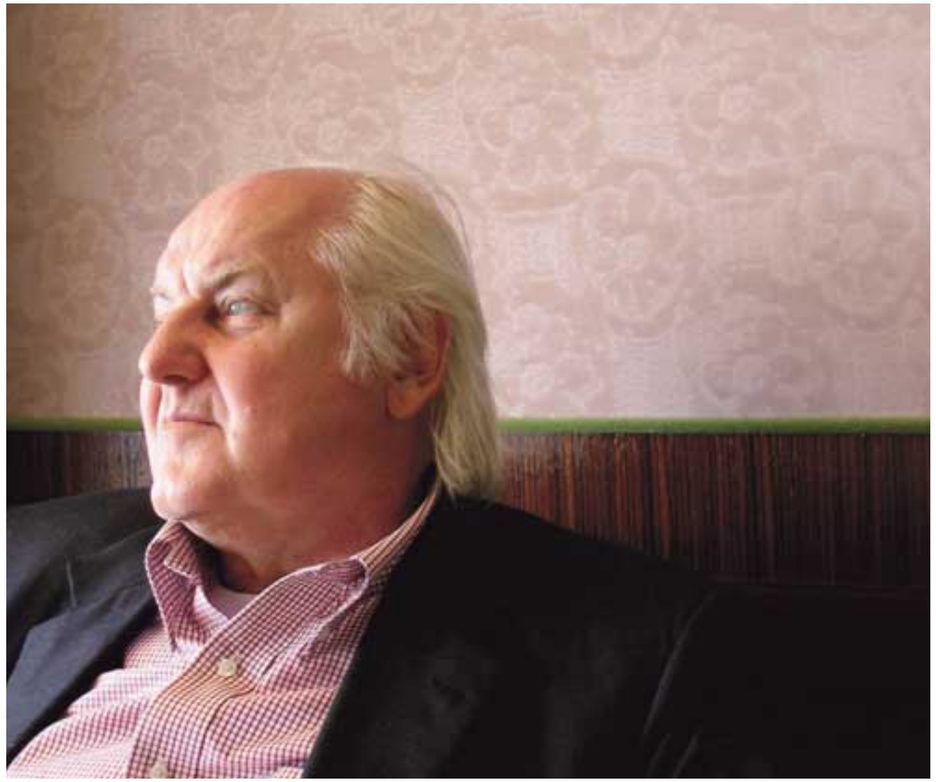
affrontato, nelle vostre rispettive Biennali, questa esperienza e come la Biennale sia stata per voi molto più di una semplice accumulazione di oggetti?

Hans Hollein: Per la Biennale che ha preceduto quella di Fuksas, non avevamo né molto denaro né molto tempo. Così, dopo alcune riflessioni, abbiamo deciso di concentrarci solo sui Giardini e sul Padiglione Italia. L'Arsenale non era ancora disponibile, a quei tempi si stava ancora trattando con la Marina militare.
Credo che la novità consista nel fatto che l'Arsenale ha un grande potenziale: si può costruire una sorta di dialettica tra i Giardini e l'Arsenale.

cambiamento. Si va dalla glorificazione di un Paese a un'installazione su ciò che si pensa riguardo a un argomento specifico. Il padiglione britannico di Peter Cook è molto interessante perché, da architetto, Cook opera come un curatore che seleziona e valuta le cose che a lui sembrano importanti, anche se non sono vicine alla linea di Archigram.

Hans Hollein: Sì. Questa è una buona risposta alla domanda se un architetto debba fare il curatore di una mostra, perché Peter Cook, pur non essendo del tutto in sintonia con gli architetti e gli oggetti esposti, ne sa cogliere le qualità. La sua linea seleziona la qualità da un punto di vista intellettuale molto alto.

"Preparare un'esposizione è più faticoso che fare un grattacielo! ... Ma se – pur con grandi difficoltà – intrecci tutto quanto, produci un'esperienza più avanzata e innovativa..." (H.H.)



generazioni e nazioni. In una mostra, bisogna anche avere oggetti che raccontano una grande storia in un guscio di noce. Il pubblico era stato numerosissimo.

Domus: Quindi i pezzi esposti sono molto di più che dei semplici oggetti?

Hans Hollein: Sono piuttosto icone, o comunque elementi iconici.

Domus: Alla Biennale tutto questo avviene in uno spazio incredibilmente grande, in particolare perché lo spazio espositivo dell'Arsenale è continuamente cresciuto durante le ultime edizioni. Potreste dirci come avete

Domus: Nelle ultime due Biennali, rispetto a quelle precedenti, i padiglioni internazionali sembrano avere una marcia in più, nonostante la loro composizione appartenga a una visione geopolitica di quasi un secolo fa. È come se la ricerca, la sperimentazione si fossero spostate dal padiglione Italia, dall'Arsenale (usati soprattutto come spazi compilativi, di catalogazione di opere note), ai padiglioni internazionali.

Massimiliano Fuksas: Credo che il motivo stia nel fatto che ci sono molti Paesi in profonda trasformazione, che stanno cambiando politica e mentalità. E i padiglioni nazionali – come quello giapponese o quello americano – mettono in scena questo processo di

Ciò rende la cosa ancora più importante, perché se Peter Cook sceglie di esporre qualcosa di monumentale, subito questa monumentalità – nel contesto della mostra curata da lui – acquista un tono diverso, perché Peter è un architetto con il suo personale punto di vista.

Massimiliano Fuksas: Uno storico, o un critico d'architettura, tende a organizzare un'esposizione per schemi. Ha uno schema di tre, quattro, cinque categorie e ci inscatola le opere e gli autori. Per esempio, nella Biennale che si è appena inaugurata la categoria "Atmosfera" è stupefacente nella sua vaghezza... ricorda una canzone di Lucio Battisti degli anni

Settanta e all'orecchio di noi italiani suona un po' volgare.

Domus: Che opinione avete della Biennale in corso? Quali riflessioni vi stimola?

Massimiliano Fuksas: È molto difficile. Ho incontrato Watanabe che mi ha detto: "Io ci sono, ma non so in che reparto del supermercato sia il mio progetto". Watanabe è giapponese, ma ha un senso dello humour molto britannico. Il fatto è che ci sono tanti progetti, i cui materiali sono sparsi nelle sale dell'Arsenale: c'è il plastico di un progetto e, a cinquanta metri di distanza, ci sono i disegni relativi. Poi, in un altro spazio ancora, c'è il video... È una soluzione che suscita perplessità.

cercare un nuovo linguaggio per esporre l'architettura. In questa Biennale ho rilevato un problema di visibilità: è difficile leggere i progetti presentati, a meno che uno non sia un esperto.

Domus: Hans Hollein, che cosa pensi della Biennale di quest'anno?

Hans Hollein: Penso che in questa Biennale si veda la separazione tra lo storico, il designer e l'architetto. All'Arsenale lo spazio è gestito molto bene. Conosco bene questo spazio e ricordo le diverse modalità di allestimento delle precedenti Biennali di architettura e arte; mi sembra che l'idea di allestimento, proprio in quanto

un'angolazione differente. Se lo fai da architetto, agisci come Peter Cook nel padiglione britannico: selezioni e allestisci uno spazio sulla base di criteri chiari e forti. Per questa ragione credo che i padiglioni nazionali diventino più interessanti.

Domus: Anche l'ultima Biennale d'arte si muoveva nella stessa direzione: c'erano cinque o sei padiglioni molto promettenti, mentre nell'edizione di tre anni fa tutto era meno interessante. Quali sono state le tue esperienze con il padiglione austriaco?

Hans Hollein: Ho sperimentato molte sfaccettature nel modo di affrontare la Biennale. La prima nel 1972, quando esponevo come artista.

"Setting up an exhibition takes more effort than doing a skyscraper! ... But if – even though with great difficulty – you intertwine everything, you produce a further and more innovative experience..." (H.H.)

Domus: Armin Linke, tu sei stato presente sia alla Biennale curata da Massimiliano Fuksas che alla Biennale attuale – dove hai ricevuto un premio: cosa pensi di questo confronto?

Armin Linke: Ho avuto molta fortuna: in questa edizione mi è stato riservato un posto bellissimo, all'ingresso del padiglione Italia. Tuttavia, la sensazione è che ci sia molta offerta di opere e progetti, forse troppa. Non so se sia colpa dell'architetto o del curatore, ma ci vorrebbe un modo nuovo di esporre l'opera, per rappresentarla in modo che il pubblico possa interagire con essa. Per esempio, occorrerebbe riflettere se semplicemente esporre l'architettura o invece mostrare come l'architettura funziona,

allestimento, funzioni, che abbia avuto successo. Ma questo spazio è stato rimpinzato come un baule, in cui c'è di tutto. Non si riesce a distinguere le opere e gli autori. Non si riesce a capire quando le cose sono state realizzate, se sono state realizzate, oppure sono solo progetti. Naturalmente si potrebbe dire: questo è ciò che si dovrebbe costruire nel prossimo futuro. Ma la Biennale non è una mostra solo per architetti, è una mostra che si vuol far visitare a centinaia di migliaia di persone. E il problema è che i criteri di scelta dei progetti non vengono granché alla luce. Alla base di tutto c'è ancora una volta la questione del modo in cui un curatore è coinvolto: come architetto, come direttore, come storico, come critico... A seconda del tuo ruolo vedi le cose da

Poi sono stato curatore dei padiglioni austriaci per diversi anni per la Biennale d'arti figurative, e poi per la Biennale d'architettura; infine ne sono diventato direttore. In quest'ultimo ruolo ho cercato di convincere i vari commissari che non dovevano darsi tutti lo stesso tema, ma piuttosto la stessa impostazione mentale. In questo modo si può evitare di fare una mostra patriottica sul proprio Paese. Io nel 2000 ho fatto una mostra di edifici non austriaci costruiti in Austria.

Domus: Ci ricordiamo di un filmato del 1972 in cui tu apparivi su un'imbarcazione, a Venezia.

Hans Hollein: Sì, era la mia installazione. Ero su una zattera, seduto su una sedia.

“Una esposizione deve diventare parte della tua memoria. Ci sono molti gradi di comprenderla: prima la si percorre, poi si vede qualcosa, la si memorizza e infine la si usa per fare qualcosa d’altro...” (M.F.)

“An exhibition has to be a part of your memories. There are many steps to understanding exhibitions. First you go through it, then you see something, you memorise it and finally you use this for something else....” (M.F.)

Hollein vs. Biennale
Biennale vs. Fuksas

Domus: Something that has gained momentum in the last couple of years in the art world is the idea of the artist as curator. In the last Biennale of Visual Arts in Venice, directed by Francesco Bonami, the artists Orozco and Tiravanija were curators of two sections. At the MUMOK in Vienna there is an amazing group show entitled “The Uncanny”, which the artist Mike Kelley has directly curated. But in the architectural field, it has gone the other way, because the last two Biennales have been curated first by a journalist and now this year by a historian, whereas before there was the idea that the Biennale should be directed by an architect. Hans Hollein, you have not only directed Biennales, but also curated other exhibitions beyond that. So I was wondering if we could start with the question about the architect as curator. Could you tell us a little bit about the role curating plays in your practice.

Hans Hollein: We are in an age of crossover, which means we are not pigeonholed as the architect, the curator, the researcher, the historian, the painter or the sculptor. Today we live in a world where we can move between formerly very tight fields. The borders are being erased and this is a very important development. In my particular case, right from the start I was not only dealing with architecture but also with art, developing research on for example Schindler or the Puebloses. But I never wanted to become an art historian. I started with a small exhibition in Vienna and then I went on to the Triennale in Milan, in '68, where I designed the “Austriennale” section. It was my first big approach to an exhibition, not as a designer, but with an overall concept of the installation. I didn't want to be an exhibition designer but be in charge of the whole: the message, the ideas, sometimes the research, and of course the *allestimento* or design. I think the kind of message you can get across with an exhibition is different from the kind you can achieve with a publication. Maybe when an architect or artist does it, he knows how to build a clearer, but more complex picture.

Massimiliano Fuksas: I completely agree with Hans Hollein because once it was very easy to hold an overall or total position. For example in the Baroque age, there were architects who were also artists and sculptors, and sometimes also writers or documentalists. But now we live in a different period. At the beginning of the century in our profession two figures confronted each other: the architect and the client. Nowadays you don’t have a client but you have project managers, then lighting consultants, water consultants, house techs. You can put together about 100 people to do a project and you no longer have a client. It is normal now that at an exhibition you have a general curator, and then other people who are only temporary curators for parts, who for example organise the spaces. It is a complicated model that in reality doesn’t work. Whereas the similar thing about my exhibition and Hans's exhibition was that we didn’t just deal with the concept but also the organisation of the exhibitions.

Domus: Did you bring in your own team of collaborators for the Biennale in 2000?

Massimiliano Fuksas: Yes, we both did. We produced all the drawings of the exhibition space down to the details: everything was in balance. There wasn’t our concept on one hand, and on the other hand somebody asking if you can put an object in a particular place. The two Biennales after mine were instead characterised by another model, more or less dictated by the fact that somebody with little experience used elements of other people to do different things. Instead, I think that exhibitions are not just collections of works also because today there is a proliferation of magazines, books, websites, and so on. When you put on an exhibition you need to say something new and have a clear hypothesis. Why is it still important to do exhibitions now? Because you can say what’s happening now and show where the conflict is. It’s the same for art exhibitions. After all an exhibition is an installation; it can’t be anything else. You cannot delegate because it is your installation.

Hans Hollein: I think this is an important point because an exhibition is not a three dimensional illustration of an article from a magazine or a book. It’s the conceptual approach that Fuksas also adopted: you have a wonderful list of objects and at the same time you make a declaration of what you’re doing and why. It’s interesting that the art world has also understood that this is a better approach than the situation where only curators take care of exhibitions, with designers just acting as specialists in exhibition techniques.

Domus: In one way you were also planning and designing a certain rhythm of perception for the visitors to your exhibitions. You were designing people’s experience, not simply putting images on walls or models on tables.

Hans Hollein: Sure. In any case we know very well that the container is already content in itself!

Domus: The French artist Dominique Gonzalez-Foerster said that an exhibition has to be a great experience. Can you tell us about the experience of exhibition space and how you see that?

Massimiliano Fuksas: “Sensing the Future - The Architect as Seismograph” by Hans Hollein was an exhibition where you also started to see the creation of architecture outside the canonical field of architecture, which stayed at the centre of attention. In my Biennale I used an identical approach, but symmetrical. I chose a group of architects and first I saw what was happening outside, and then what was happening inside architecture.

Domus: It’s as though both of your Biennales had a kind of double movement...

Massimiliano Fuksas: If you compare the two exhibitions, you can see how both tried to look into the meaning of doing architecture, but also what was happening outside it. We didn't want to just show works and projects, we wanted to show that there was really something dramatic happening. An exhibition isn’t something necessary. You do it because you’re trying to formulate a conceptual synthesis of what you think could happen in a few years, and the way the art and architectural worlds can offer a response. Because art is useful, it's not only an aesthetic element. Architecture and art can help people.

Domus: Does this mean the exhibition is like a toolbox?

Massimiliano Fuksas: Yes, in a way that’s exactly right.

Domus: The Strada Novissima conceived for the 1980 Biennale by Paolo Portoghesi can possibly be seen as a veritable model, or even a sort of anticipation of your idea. This is the idea of using a space that isn’t just the three-dimensional translation of a magazine, but also a lived device that allows the visitor to actually enter a world with their body and senses. It’s not just a physical landscape but also a mental one.

Hans Hollein: I think it's important that exhibitions like the Biennale are made for the people, and for a lot of people. You don't make a painting exhibition just for painters or an architectural exhibition just for architects. You make them for an interested and curious public. This is why it’s necessary to transfer things for everybody that must be understood from different angles of knowledge or educational backgrounds. Somebody can still be completely un-knowledgeable about architecture, but when he sees and emerges himself in such an exhibition in the end he has a reaction, he produces a response.

Massimiliano Fuksas: An exhibition has to be a part of your memories. You have to remember it. There are many steps and possibilities to understanding exhibitions. First you go through it, then you see something, you memorise it and finally you use this for something else. You have to find these different levels and play with this in an exhibition. I think that we still really need exhibitions of this type now. I’m not sure we have to end the concept of the huge exhibition.

Domus: The large exhibition was once very important for the information that it circulated. For example, Documenta and the Biennale of Art used to have the function of informing and circulating information on what was happening in the world. But this is no longer necessary because everybody travels and there are scores of magazines that keep the public up to date. It has to be about more than information.

Massimiliano Fuksas: For the exhibition taking place in the Coliseum in Rome called “Form, the modern city and its past”, my studio and I did everything: the concept, the project, the production. In July, we had 370,000 visitors, in August 380,000. But I think its success was not so much down to the theme as much as the involvement of people from different levels. It was a frighteningly stressful job. For me it's much easier to do a building than an exhibition.

Hans Hollein: I agree. Setting up an exhibition takes more effort than doing a skyscraper! If you just divide and delegate all the tasks, it’s difficult to have a compact and convincing atmosphere. But if - even though with great difficulty - you intertwine everything, you produce a further and more innovative experience. On the subject of public reactions, in 1984 I arranged an exhibition in Vienna called “Dream and Reality 1870-1930”. There was a section where I had to show World War I, and so I thought of displaying the bloodstained uniform of archduke Franz Ferdinand from when he was shot in Sarajevo, and I had the painting of the empress beside it. I wanted to show the instance of conflict between systems, generations, and countries. In an exhibition you must also have exhibits that tell you a big story in a nutshell. A lot of people came to see that exhibition.

Domus: So the pieces on display are much more than simple an objects?

Hans Hollein: They are more like icons, or in any case iconic elements.

Domus: At the Biennale all this happens in an incredibly large space, particularly because the Arsenale exhibition space has constantly grown over the last editions. Could you tell us how, with your respective Biennales, you both made this experience and how the Biennale is more than just an accumulation of objects.

Hans Hollein: For the Biennale before Fuksas, we didn’t have much money or time. So after some deliberations, we decided to only concentrate on the Giardini and the Italia Pavilion. The Arsenale wasn’t yet available. At that time we were still negotiating with the admiralty. I think the novelty is that the

Arsenale has great potential. You can have a kind of dialectic built into the Giardini and the Arsenale.

Domus: Compared to the previous Biennales, in the last two editions the international pavilions seem to be a cut above, despite their structure belonging to an almost century-old geopolitical vision. It's as if through experimentation the research has moved from the Italian Pavilion and the Arsenale (used above all as compilation spaces, for cataloguing well-known works) to the international Pavilions.

Massimiliano Fuksas: I think the reason is that there are many countries going through profound change. They are changing their policies and their way of thinking. The national pavilions like the Japanese or American ones are making a feature of this process of change. They move from the glorification of one country to an installation on what they think about a particular theme. The British pavilion of Peter Cook, for example, was very interesting because, as an architect, Cook functions as a curator who selects and assesses the things that seem interesting to him, even if they're far from the Archigram line.

Hans Hollein: Yes. This is a good answer to the question whether an architect should curate an exhibition, because even though Peter isn't in complete agreement with all the architects and exhibits, he can understand their quality. His line selects the quality from a higher intellectual point of view. This makes it even more important because if Peter Cook selects something monumental to show, this monumentality – in the context of the exhibition he has curated – suddenly takes on a different tone, because Peter is an architect with his own very clear viewpoint.

Massimiliano Fuksas: A historian or architectural critic tends to organise an exhibition with a scheme. They have a scheme with three, four or five categories and they put the works and authors inside these boxes.
For example, in the Biennale that has just been opened, the "Atmosfera" category is amazing in its vagueness... it's reminiscent of a song by Lucio Battisti from the '70s, and for us Italians it sounds a little bit cheap.

Domus: What is your opinion of the current Biennale? What do you find stimulating about it?

Massimiliano Fuksas: It is very difficult. I met Watanabe and he said to me: "I am there, but I don't know where in the Supermarket my project is." Watanabe is Japanese but with a very British sense of humour. The fact is that there are lots of projects with their material scattered around the halls of the Arsenale. There is a mock-up of a project here, and after fifty metres there are the designs of the same project. Then in another place there is the video of it. It's a slightly confusing system.

Domus: Armin Linke, you were at the Biennale curated by Massimiliano Fuksas and now at the present Biennale, where you have received a prize. What do you think of this comparison?

Armin Linke: I've been very lucky. In this edition I have a very nice place at the entrance to the Italian Pavilion. But, the feeling is that there are a lot of works and projects on offer, maybe too many. I don't know if it's the architect or the curator's fault, but there should be a new way of displaying the work to represent it so the people can interact with it. Is it the architect who is responsible for the exposition or the curator who chooses the expository model? For example, it should be considered whether to simply display architecture, or instead show how architecture works, look for a new language to show architecture. In this Biennale I have noticed a problem of visibility. It's difficult to interpret the presented projects because there is no base of experience.

Domus: Hans Hollein, what do you think of this year's Biennale?

Hans Hollein: I think that in this Biennale you see the separation between the historian, the designer and the architect. The space is handled very well in the Arsenale. I know this space well, and I remember the different methods of design and organisation in the previous Biennales of architecture and art. I think the idea of design and organisation as such works, and has been very successful. But this space has been filled like a mixed up bag. You don't know how to differentiate the works and the authors. You don't know when things were done, whether they have been executed or just projects. Of course, you could say this is what should be built in the near future.
But the Biennale is not just an exhibition for architects. It's an exhibition that you want hundreds of thousands of people to go to. And the problem is that the criteria of project selection don't come out very well. At the end of the day there is once again the question of the way in which a curator is involved: as an architect, as the director, as a historian or a critic. Depending on your role you automatically see things from a different angle. You need several advices. If you do it as an architect, you act like Peter Cook in the British Pavilion. You select and set up a space on the basis of clear and strong criteria. This is why I think the national pavilions are getting more interesting and ambitious.

Domus: The last Biennale of Art also moved in the same direction. There were 5 or 6 very promising pavilions, whereas in the edition three years ago everything was less interesting. What have your experiences with the Austrian pavilion been?

Hans Hollein: I experimented with many facets in confronting the Biennale. The first was in '72 when I was exhibiting as an artist.
I was curating the Austrian pavilions for several years for the Fine Arts Biennale, and then for the Architecture Biennale, and then I became the director.
When I was director of the Architecture Biennale I tried very much to convince the different commissioners that they should not all have the same topic, but rather the same frame of mind. In this way you can avoid making an autobiographic exhibition or a patriotic exhibition on your home country. For instance in 2000 I did an exhibition on non-Austrian buildings built in Austria.

Domus: We can remember a film of '72 in which you appeared on a boat in Venice.

Hans Hollein: Yes, that was my installation. I was on a raft, on a chair.

Hans Hollein
Nato nel 1934, vive e lavora a Vienna, dove si è laureato in Architettura nel 1956. Master nel 1960 presso l'IIT di Chicago. È stato docente di architettura alla Kunst Akademie di Düsseldorf (1967-76), di design (1976-86) e di architettura (1976-2002) all'Università di Arti applicate di Vienna, dove ha svolto il ruolo di preside del dipartimento di architettura (1995-99). Nel 1996 è stato direttore della 6. Biennale di Architettura di Venezia ("Sensori del futuro – L'architetto come sismografo"). Tra i progetti in corso: diversi grattacieli a Vienna, come il "Gate 2-Vectigal"; le torri Monte Laa -PORR sul Laaerberg e la Saturn-Tower; edifici per uffici e residenza a Roma e San Giovanni Valdarno.
Ha progettato oggetti di design per diverse aziende e le sue opere sono esposte nelle più importanti collezioni internazionali, come il MoMA di New York e il Centre Georges Pompidou di Parigi.

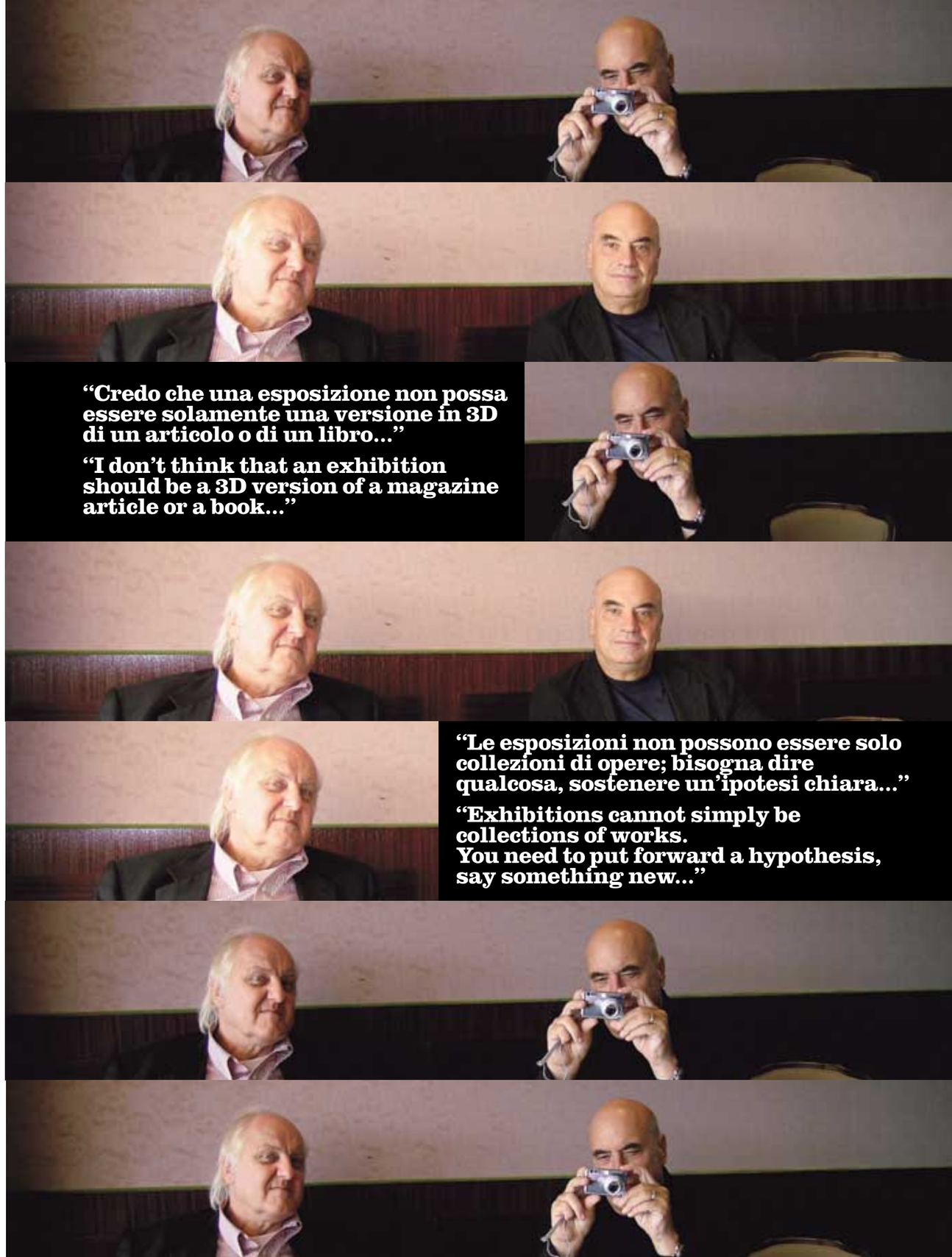
Hans Hollein
Born in 1934, he lives and works in Vienna, where he graduated in 1956; Master of Architecture 1960 at IIT, Chicago. He was professor for Architecture at the Academy of Arts in Düsseldorf (1967-76), professor for Design (1976-86) and professor of Architecture (1976-2002) at the University of Applied Arts in Vienna where he also acted as Dean of the Architecture Department (1995-99).
He chaired the 6th Biennale of Architecture in Venice as General Director in 1996 ("Sensing the Future – the Architect as Seismograph"). Among his current projects are high-rise buildings in Vienna such as "Gate 2-Vectigal"; the Monte Laa -PORR-Towers on the Laaerberg and the Saturn-Tower as well as office and residential buidings in Rome and San Giovanni Valdarno, Italy. He has developed product design for numerous companies and his works are in the most significant international collections, among them the Museum of Modern Art, New York and the Centre Georges Pompidou, Paris.

Massimiliano Fuksas
Di origine lituana, nasce a Roma nel 1944, dove si laurea in Architettura nel 1969. Nel 1967 crea il suo studio romano, cui seguono nel 1989 e nel 1993 gli studi di Parigi e di Vienna. Lavora dal 1985 con Doriana Mandrelli. Dal 1998 al 2000 è direttore della 7. Biennale Internazionale di Architettura di Venezia "Less Aesthetics, More Ethics". Nel 1999 riceve il Grand Prix d'Architecture Française; l'anno successivo viene nominato Accademico Nazionale di San Luca.
Tra i suoi ultimi lavori: il nuovo Polo Fiera Pero-Rho a Milano, sale per concerti Zenith ad Amiens e a Strasburgo in Francia, le Twin Tower di Vienna, il nuovo Centro Sviluppo Prodotto Ferrari a Maranello, l'Agenzia Spaziale Italiana (ASI) a Roma, il Centro Congressi Italia a Roma Eur, l'International Trade Centre a Pudong (Shangai)

Massimiliano Fuksas
Native of Lituania, he was born in Rome in 1944, where he graduated in Architecture in 1969. In 1967, 1989 and 1993 he established practices in Rome, Paris and Vienna. He has worked with Doriana Mandrelli since 1985. From 1998 to 2000 he was Director of the 7th Biennale of Architecture in Venice "Less Aesthetics, More Ethics".
In 1999 he was awarded the Grand Prix d'Architecture Française; the year after he was appointed as national Academic of San Luca. Among his latest projects: the new Trade Fair Centre in Pero-Rho (Milan), the Zenith concert halls in Strasbourg and Amiens (France), the Twin Tower in Vienna, the new head office of Ferrari spa in Maranello, the Italian Space Agency (ASI) in Rome, the Italian Congress Centre in Rome-Eur and the International Trade Centre in Pudong (Shangai)

La conversazione si è svolta a Venezia l'11 settembre 2004.

The conversation took place on September 11th, 2004 in Venice.



La trama di **PLOT**

Following the PLOT

Nel porto di Copenhagen, la Maritime Youth House, progettata da Bjarke Ingels e Julien De Smedt, conferma le doti dei due architetti – cofondatori dello studio danese PLOT – premiati alla 9. Biennale di Architettura di Venezia per il miglior progetto della sezione "Sale concerti"

Copehagen's new Maritime Youth House, designed by Bjarke Ingels and Julien De Smedt, is a confirmation of the design talent of the co-founders of PLOT, the young Danish practice awarded the prize for best concert hall at the 9th Biennale of Architecture at Venice

Testo di/Text by
Aaron Betsky
Fotografia di/Photography by
Paolo Rosselli
A cura di/Edited by
Rita Capezzuto

PLOT e l'architettura post-programmatica

Aaron Betsky

L'architettura è una storia semplice, specialmente se si è in grado di seguirne la trama. O, meglio ancora, di scriverla. A PLOT, lo studio danese che nel breve volgere di tre anni si è affermato quale migliore esponente dell'architettura post-programmatica del Paese, ne sono convinti. Fondato nel 2001 dal danese Bjarke Ingels e dal belga Julien De Smedt, incontratisi durante una comune esperienza di lavoro all'Office for Metropolitan Architecture di Rotterdam, oggi PLOT è uno studio di medie dimensioni che annovera due progetti realizzati, quattro in fase di esecuzione, ed enormi ambizioni – non è un caso che siano loro a rappresentare la Danimarca all'attuale Biennale di Architettura di Venezia. In ogni loro attività, Ingels e De Smedt si basano sulla programmazione incrociata e sulla organizzazione meticolosa, lasciando che la logica della loro architettura si sviluppi partendo da situazioni più o meno fortuite e dai "rumori di fondo" che nascono quando attraverso la narrativa urbana cominciano a muoversi più attori. Come hanno dichiarato in ambito cinematografico i membri del gruppo danese Dogma, la forma dev'essere minimalista, in modo che lo sviluppo di complessità e profondità di carattere ne risultino rafforzati.

Nel caso del progetto più completo di PLOT, la Maritime Youth House, situata in un'area derelitta del porto di Copenhagen, il copione prevedeva un ambiente contaminato, una società velica piuttosto snob e un gruppo di giovani disadattati. Nel 2001, poco dopo l'apertura dello studio, PLOT si era aggiudicato un concorso d'idee per la Water Culture House, e dopo due anni lo sponsor del progetto, la Sports Facility Fund, ha proposto loro un sito e un programma reale. La committenza, però, metteva a disposizione un terreno inquinato da metalli pesanti, su cui realizzare uno yacht club – che voleva una struttura per rinchiudere le proprie imbarcazioni senza che vi fossero interferenze esterne – e un'agenzia cittadina in cerca di un luogo in cui far trascorrere il doposcuola a dei giovani disadattati. La scelta vincente di PLOT è stata di costruire sopra il terreno inquinato senza realizzare alcuno scavo: "Abbiamo scoperto che si trattava di materiali inerti, perciò innocui se non vengono toccati, e questo ci ha consentito di risparmiare un terzo del budget", spiega De Smedt. I fondi derivati dalla scelta sono stati utilizzati per realizzare una copertura in assi di legno che si trasforma in una struttura architettonica usata per creare una connessione tra i due complessi. Un piano di tavole in legno si stende sopra il sito, si solleva verso l'entroterra a formare un riparo per le imbarcazioni, scende a creare un cortile aperto ma protetto e infine s'incurva verso l'oceano a modellare una piattaforma con vista sul porto, sotto il cui ripido arco trova posto il centro per i giovani disadattati: "Due gruppi che agiscono in senso contrastante – spiega Ingels – creano un design aperto".

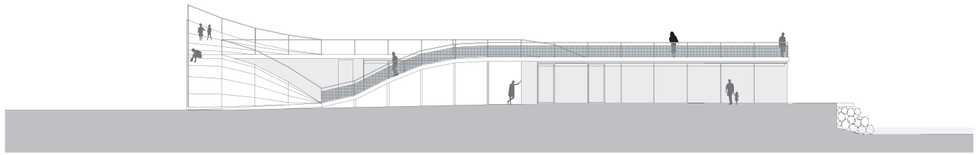
Una simile tensione informa tutti i progetti firmati da PLOT. Racconta De Smedt :"Pensiamo sempre a tutti i tipi di persone che potrebbero trarre beneficio dal nostro lavoro, poi inseriamo questi dati nel programma che ci viene affidato dalla committenza, perché esigenze contrastanti ti costringono ad andare oltre a ciò che faresti normalmente, a far sì che il sito si apra a delle possibilità inaspettate". E ancora, come dichiarano in modo più magniloquente i progettisti nel manifesto *Sharing Spaces*, "allentando il controllo, i progetti vengono sospinti dall'abbondanza di energie e intenzioni che si annidano nelle forze sociali, politiche e commerciali della città, e la nostra parte creativa nel processo di progettazione diventa la formulazione di una trama che sappia unire tutti questi elementi... l'architetto non è un artista che [sic] dà forma alla materia secondo il proprio genio o le proprie aspirazioni; è piuttosto un curatore che [sic] coordina, assembla e sceglie i diversi desideri ed esigenze della società".

Ciò significa che PLOT deve spesso ideare un proprio contesto e quindi delineare una trama. È quello che hanno fatto con la proposta per un giardino pensile da realizzare sul tetto di un grande magazzino di Copenhagen. Dopo aver capito che quella superficie inutilizzata aveva il potenziale per essere trasformata in un grande spazio sociale, hanno sollecitato una mezza dozzina di registi, artisti e performer interessati allo spazio a presentare delle proposte, quindi hanno raccolto tali idee in un programma a partire dal quale hanno progettato un attico aperto. In questo modo, sono arrivate subito delle promesse di finanziamento, il grande magazzino ha accettato di sostenere l'iniziativa e PLOT conta di dare inizio ai lavori l'anno prossimo.

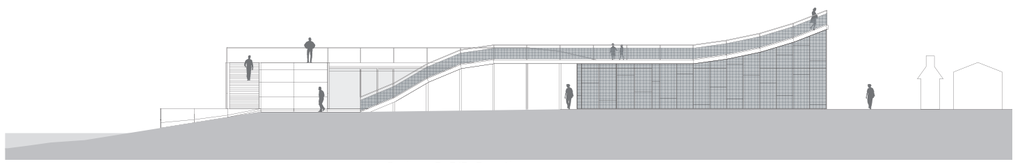
Questo carattere giocoso e inventivo è comune a molti loro progetti. Tra questi, il secondo a essere stato realizzato è una piscina galleggiante, situata in un'altra zona dell'enorme porto di Copenhagen. Nell'ultimo decennio l'acqua delle banchine è stata ripulita, e gli abitanti della capitale hanno cominciato a nuotare tuffandosi da moli e banchine. La cosa ha convinto il Comune a formalizzare e regolamentare l'attività del nuoto, e PLOT si è aggiudicato la commissione proponendo un semplice rettangolo contenente un gruppo di vasche, una stazione di salvataggio 'panoptica' e una piattaforma per i tuffi a forma di prua, elementi demarcati e collegati da viottoli che estendono il sistema di circolazione esistente. Curiosamente, il risultato richiama non solo le piscine pubbliche di un'epoca più innocente, ma fa appello anche al linguaggio visivo marittimo: ci sono infatti un faro (la stazione dei bagnini) e una nave (la piattaforma per i tuffi). "Non ci siamo resi conto dell'esistenza di tali forme fino a che non è

L'intervento consiste in una sottile piattaforma di legno, che si appoggia sul terreno e si piega in curve e gradonate per disegnare spazi aperti e chiusi

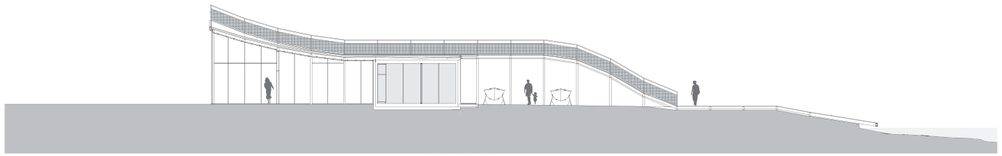
The intervention consists of a thin wooden platform, which rests on the ground and folds in curves and steps to create open and closed spaces



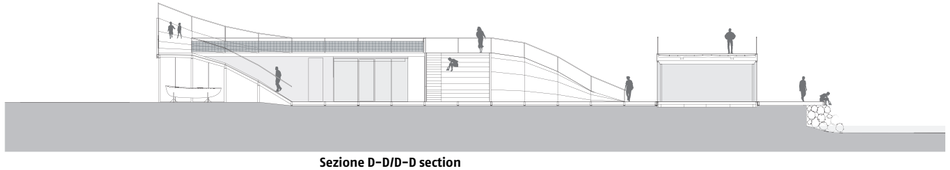
Sezione A-A/A-A section



Sezione B-B/B-B section

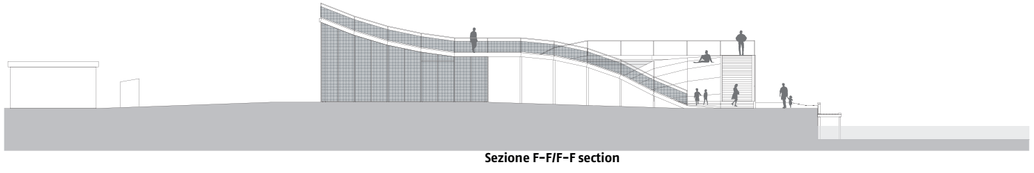


Sezione C-C/C-C section



Sezione D-D/D-D section

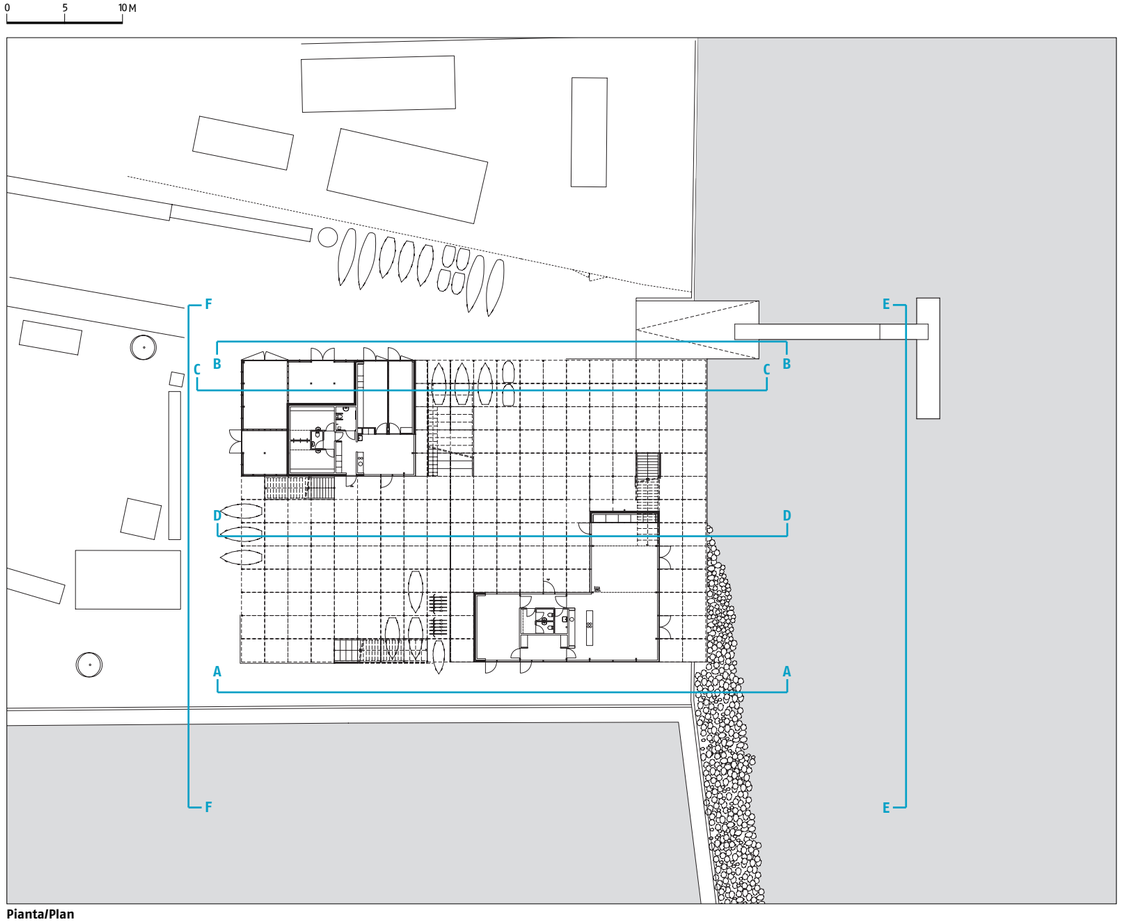
Sezione E-E/E-E section



Sezione F-F/F-F section

All'impianto rettangolare, semplice e modulare (sotto), corrispondono sezioni formalmente complesse (pagina a fronte)

Corresponding to the rectangular, simple and modular structure (below) are formally complex sections (opposite page)



Pianta/Plan

iniziata la costruzione", afferma Ingels. E scrolla le spalle, come per scusarsi.

Le immagini, i riferimenti, e ogni altro genere di rapporto diretto sembrano essere un tabù per PLOT, perlomeno a livello di intenzioni. Operando, come essi stessi affermano, secondo un processo messo a punto da studi come OMA – ma reso possibile anche dall'avvento del computer quale strumento per raccogliere dati, rappresentare e ricombinare le forme – essi si considerano dei cacciatori-assemblatori della società postindustriale. Come MVRDV, Peripheriques e molti altri studi, raccolgono immagini e dati, selezionano e incollano insieme i materiali per produrre combinazioni fantastiche, il cui aspetto chimerico è il risultato, più che di invenzioni, di assemblaggi studiati. Che nascono da quello che Ingels definisce un "processo darwiniano di eccesso e selezione, nel quale i modelli sperimentano idee diverse, per poi nutrirsene a vicenda". "Non partiamo mai da un'estetica – aggiunge – ma lasciamo che l'identità di un progetto si sviluppi da sé. Il progetto deve avere una struttura in grado di sopravvivere, niente di più, niente di meno".

Nonostante questa retorica tesa a ridimensionare l'esplosione post-cambriana dell'era del computer, in realtà gran parte dell'attuale lavoro di PLOT consiste in strutture semplificate, sempre lievemente divergenti e incurvate. Uno zigzagante complesso residenziale a Ørestad, in fase di costruzione; un ospedale psichiatrico radiale e la proposta per la realizzazione di un insieme di serre contenenti appartamenti-loft che offrono riparo dal clima nordico: tutte appaiono strutture relativamente semplici, iconiche e articolate con chiarezza. Nella loro proposta per la Biennale di Venezia la Danimarca viene immaginata quale patria del risparmio energetico e di megastrutture, versioni ridotte delle quali vengono indicate come una panacea per le periferie. Viene subito da pensare non solo alla Metapolis di Barcellona, ma anche alle proposte presentate recentemente a Europan e Archiprix, proposte che semplificano grandi questioni economiche e sociali, rappresentando dati precisi in forma di blocchi geometrici che vengono poi ridisposti per suggerire possibili soluzioni.

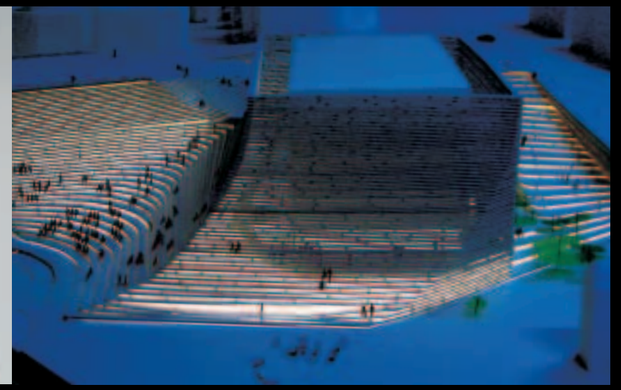
Se i progetti costruiti non rispondono del tutto a queste ambizioni (nonostante l'inventiva manipolazione di una singola superficie, la Maritime Youth House forza le possibilità tecniche e visive della superficie in legno fino al punto in cui quelli che dovrebbero risultare degli eleganti piani declinanti si fanno così ripidi da risultare a volte disagevoli), non è per scarsa lucidità, né per l'intenso sfruttamento delle opportunità offerte da una Danimarca pronta a ironizzare sul suo elegante ma ormai consunto momento alto-modernista. Il fatto è che i PLOT hanno imboccato la direzione di diventare degli ambiziosi, ma Dogma-tici, produttori del massimo effetto urbanistico col minimo dispendio di mezzi.

Ora sia essi, eroi dell'architettura post-programmatica, sia i loro personaggi minori – dai progetti residenziali ai padiglioni natatori – stanno cercando di inserirsi nella trama che hanno delineato.

In queste pagine, alcune immagini dello studio di Copenhagen.
Sopra: Bjarke Ingels (a sinistra) e Julien De Smedt. Sullo sfondo, il modello per il complesso residenziale VM per 230 appartamenti, a Ørestad (Danimarca).
Sotto, a sinistra: alcuni modelli di studio del Maritime Youth House.
Sotto, a destra: il modello della Sala concerti di Stavanger (Norvegia), progetto premiato alla 9° Biennale di Architettura di Venezia.
Nella pagina a fronte, sopra: un altro dettaglio del modello del complesso residenziale di Ørestad; sotto, due viste della maquette per l'European Patent office, a L'Aja (Paesi Bassi)

Lo studio PLOT

PLOT è stato fondato a Copenhagen nel gennaio del 2001 dagli architetti Julien De Smedt e Bjarke Ingels. Conta su uno staff fisso di quattordici persone, al quale si aggiunge un numero variabile di architetti e designer, di volta in volta impegnati nei diversi progetti. Il gruppo di lavoro è composto sia da collaboratori internazionali che locali.
Durante il processo progettuale PLOT coinvolge una serie di specialisti esterni, scelti per il contributo specifico che possono offrire ai singoli lavori. L'insistenza a inglobare nel procedimento concettuale conoscenze che superano i tradizionali confini dell'architettura consente, secondo i responsabili dello studio, di liberarsi dagli abituali schemi di pensiero e di elaborare progetti innovativi.



These pages, some pictures of the Copenhagen studio.
Previous page, top: Bjarke Ingels (left) and Julien De Smedt in front of the model for the VM residential complex of 230 apartments, in Ørestad, Denmark; bottom, left: some study models of the Maritime Youth House; bottom, right: model of the concert hall in Stavanger (Norway), the prize-winning project of the 9th Venice Biennale of Architecture
This page, above: another detail of model of the Ørestad residential complex; below, two views of the mock-up for the European Patent office in the Hague (Netherlands)

The PLOT studio

PLOT was founded in Copenhagen in January 2001 by architects Julien De Smedt and Bjarke Ingels. It has a permanent staff of 14 architects. In addition, a fluctuating number of freelance architects and designers are continuously involved in particular projects. The work force is composed of international as well as local architects, combining the right mix of talent, intelligence and experience for each project. In the design process PLOT involves, apart from its employees, an array of external specialists picked out specifically for each project team. The insistence on incorporating knowledge from outside the traditional boundaries of architecture into the design process, according to the two partners, liberates the work from habitual architectural thinking and allows for innovative projects.

Il complesso, situato in un'area abbandonata del porto di Copenhagen, offre alla città un attraente spazio pubblico, oltre a ospitare uno yacht club e un centro per ragazzi disadattati

The complex, situated in an abandoned area of Copenhagen's port, offers the city an attractive public space, as well as housing a yacht club and a centre for maladjusted youths

The Post-Programmatic PLOT

Aaron Betsky

Architecture is easy if you can follow the plot – or better yet, invent it. That is the belief of PLOT, the Danish architecture firm that in three years has established itself as that country's leading exponent of post-programmatic architecture. Started in 2001 by the Dane Bjarke Ingels and the Belgian Julien De Smedt, who met when they were working for the Office for Metropolitan Architecture in Rotterdam, PLOT is now a medium-sized firm with two completed projects, four under construction, and immense ambitions.

This fall, they represent Denmark in the Venice Biennale. In all of these efforts, they believe in over-programming, cross-programming and otherwise deriving the logic of their architecture from the happenstance occurrences and background noise that occurs once characters start moving through an (urban) narrative. The form, as the Danish group Dogma has declared in cinema, must be minimal so that the complexity and depth of character development can become intense.

In the case of PLOT's most fully realised building, the Maritime Youth House set in a run-down part of Copenhagen's harbour, the plot involved pollution, a somewhat snooty sailing club, and troubled youth. PLOT won a theoretical competition for a Water Culture House in 2001, soon after they had started their firm, and two years later the design's sponsor, the Sports Facility Fund, came back with a site and a real programme.

Unfortunately, that reality came with heavy metals pollution, a sailing club that wanted to store and lock up their boats without any outside interference, and a city agency that was looking for a home where troubled teenagers could hang out after school. PLOT's big move was to build over the polluted ground rather than excavate it.

"We discovered it was inert and not dangerous if you didn't touch it, and so we saved a third of the budget," explains De Smedt. They turned the surplus budget into a plank cover and the covering into the architecture, using it to create a relationship between the two programmes. A plane of wood planking extends over the site and then lifts up at the landward side to allow for storage of the sailboats. It dips down to provide a sheltered, but open courtyard, and curves back up toward the sea to support lookout areas from where one can view the harbour, while containing the bare-bones youth centre below its steep curve. "Two groups working against each other create an open design," explains Ingels.

It is this tension that informs all of PLOT's designs. De Smedt claims: "We always look for all the different people who could benefit, then add that to the programme we are given, because conflicting demands force you to go beyond what you would do normally and open up the possibilities of the unexpected occurring on the site."

Or, as they explain it grandly in a joint manifesto dubbed "Sharing Spaces": "By letting go of total control, the projects are propelled by the abundance of energy and intentions nested in the social, political and commercial forces of the city, and our creative share in the design process becomes formulating the plot that can tie all these loose ends together... the architect is not an artist that [sic] forms mass according to his/her own desires or genius, but rather a curator that [sic] co-ordinates, combines and edits the different desires and demands of society."

This means that PLOT often has to invent the situation and then write its plot. They did so with a proposal for a Sky Garden on the roof of Copenhagen's largest department store. Realising that this unused space held the potential for a large public plaza, they asked half a dozen directors, performance artists and others who might use such a place to make proposals. They collected these ideas as a programme and designed a penthouse open space. Now a local fund has promised money, the department store has agreed to support the project, and PLOT hopes to be building next year.

Many of their projects seem to have this inventive, rather playful character. Their other finished project is a floating bath in another part of Copenhagen's seemingly endless harbour. Since the water was cleaned up in the last decade, people have begun to swim around the quays and docks, and the city decided to formalise and regulate the activity.

PLOT won the commission with a simple rectangle containing a group of pools, a "panoptical" lifeguard station and a prow-shaped diving platform. Paths that extend existing land circulation patterns separate and connect the various elements.

Strangely, the result recalls not just the community pools of a more innocent age, but also direct maritime imagery with a lighthouse (the lifeguard station) and a ship (the diving platform). "We didn't realise those images until the project was under construction," says Ingels as he shrugs somewhat apologetically.

Imagery, reference, and any kind of one-to-one relationship appear to be taboo to this firm, at least as intentions. Operating, as they themselves

La soluzione ideata dai progettisti ha permesso di realizzare il complesso semplicemente appoggiandolo al suolo, risparmiando i costi del risanamento del terreno inquinato da metalli pesanti

The solution proposed by the designers has allowed realising the complex by simply resting it on the ground, saving on reclamation costs for the land polluted by heavy metals

Tra i tagli e le 'pieghe' del grande foglio di legno modellato trovano posto l'arioso spazio ricreativo per i giovani e il ricovero delle imbarcazioni dello yacht club (in queste pagine)

Airy recreational youth spaces and boat shelters for the yacht club are situated between the cuts and "folds" in the large modelled wooden sheet (on these pages)

point out, in a process developed at firms such as OMA, but also made possible by the advent of the computer as an information-gathering, imaging and recombination tool, they see themselves as hunter-gatherers of the post-industrial society.

Like MVRDV, Peripheriques and many other firms, they collect images and data, select and paste together the inputs, and then produce fantastical combinations whose chimerical appearance is the result of studied assemblage, rather than of creative invention. It is what Ingels calls a "Darwinian process of excess and selection, in which models test different ideas, then cross-breed them. We don't start with an aesthetic, but allow a project's identity to develop out of it. The project must have a structure that can survive, no more, no less."

For all this rhetoric of pruning the post-Cambrian explosion of the computer age, most of PLOT's current work consists of slightly splayed, warped and simplified constructions. A zigzagging housing complex in Ørestad currently being built, a radial psychiatric hospital, and a proposal to make a collection of greenhouses within which loft-like apartments are sheltered from the Nordic weather are all relatively simple, but are still seen as articulated and iconic structures.

Their entry for the Venice Biennale is a "What if" proposal that imagines Denmark as an energy efficient home to mega-structures, smaller versions of which they have proposed as panaceas for the suburbs. One immediately thinks not just of Barcelona's Metapolis, but of the countless recent proposals in Europan and Archiprix that simplify big social and economic issues by representing facts and figures in geometric blocks that are then rearranged to suggest solutions.

If the actual buildings don't quite match this ambition, it is not for a lack of clear thinking. The Maritime Youth House, for all its inventive manipulation of one plane, strains the technical and visual possibilities of wood planking to the point that what should be elegant curves become so steeply sloped as to be at times a bit awkward and uninviting. Here one sees an inventive cross-breeding of possibilities as well as a hard working exploitation of the opportunities on offer by a Denmark obviously chafing at its elegant, but well-worn high modernist bit.

PLOT have set themselves on a path as the ambitious, but still Dogma-tic, purveyors of maximum urban effect with minimal means. Now these heroes of post-programmatic architecture, along with their minor characters from housing projects to bathing pavilions, are simply filling in the plot.

Il sistema di curve e dislivelli risalta sullo sfondo del mare aperto, offrendo ai visitatori delle viste privilegiate

The system of curves and gradients stands out against the background of open sea, offering privileged views to visitors

Progetto/Architect:
PLOT – Julien De Smedt, Bjarke Ingels
con/with:
Finn Nørkjær, Henning Stubin, Annette Jensen, Marc Jay
Strutture/Structural engineering:
Birch og Krogboe
Impresa di costruzione/Contractor:
Pihl og Søn
Committente/Client:
Kvarterløft Governmental City Renewal Project; Lokale Og Anlægsfonden
Realizzazione/Completion:
2004
Superficie/Surface:
400 m² (interno/indoor)
1600 m² (esterno/outdoor)
Costo/Cost:
1,3 milioni/milion euros

Team X, Spoleto, 1976
Da sinistra/From left: Giancarlo De Carlo, Aldo van Eyck, Peter Smithson, Brian Richards, Pancho Guedes, Alison Smithson, Gustavo Coderch, José Antonio Coderch, Jaap Bakema

Il racconto dell'architettura
The story of architecture

Giancarlo De Carlo
intervistato da / interviewed by

Stefano Boeri
Domus
Peter Davey
The Architectural Review
Axel Sowa
L'Architecture d'Aujourd'hui

Stefano Boeri: In un articolo apparso lo scorso maggio su *Domus* – "Il ricordo dell'architettura" – ti chiedevi se le opere degli architetti contemporanei siano davvero capaci oggi di suscitare un dibattito simile a quello che il Movimento Moderno seppe muovere intorno a sé e ai suoi protagonisti. La tua risposta era un deciso no. Perché questa convinzione?

Giancarlo De Carlo: A questo proposito, vorrei raccontarvi una storia semplice, anche se la circostanza che me la fa ricordare è invece abbastanza complicata. Nel 1957 Ernesto Rogers, che faceva parte della commissione che doveva giudicare il progetto della sede centrale dell'UNESCO a Parigi, mi aveva invitato a fare colazione con lui. La seduta era terminata.
Gli andai incontro e lo aspettai fino a quando si fece strada la processione guidata da Le Corbusier con – subito dietro – Ernesto Rogers, Sven Markelius, Marcel Breuer un po' in disparte, e poi ancora Walter Gropius. Quest'ultimo, che era un vero signore, era preoccupato per Corbu, perché pensava che per lui non sarebbe stato facile accettare di presentare il progetto di Breuer, vincitore del concorso con Pier Luigi Nervi e Bernard Zehrfuss. Continuammo a camminare, e giungemmo all'auditorium in cui Picasso aveva realizzato il primo bozzetto del *Volo di Icaro* (che cadeva con un frastuono immaginario, ma terribile). Gropius chiese a Le Corbusier che cosa pensasse dell'edificio di Breuer e lui rispose: "C'est du mauvais Corbu", troncando in modo definitivo ogni possibile discussione.
Proseguimmo ancora, e ad un certo punto udii il piedino del maestro battere nervosamente sul pavimento. Sentivo che c'era nell'aria qualche evento tragico. Quella frase, quasi una sentenza, aveva fatto sì che un edificio in sé mediocre, banale come molti altri di quel periodo, acquisisse improvvisamente il valore di un simbolo: quello della fine del Periodo Eroico del Movimento Moderno.

Axel Sowa: Insomma quel giudizio vi sembrava segnare la fine di un'epoca.

Giancarlo De Carlo: Sì, ma ciò nonostante, i sogni della mia generazione erano ancora vivi. Infatti cominciò proprio allora un periodo di discussioni animate, e il Team X nacque proprio dalla sensazione che bisognasse fare qualcosa di nuovo. Ho un ricordo vivido di quel periodo, come di un momento pieno di energie. Inseguivamo qualcosa che non esisteva più perché eravamo assediati da una realtà piena di superficialità...

Stefano Boeri: Dicevi che questo ricordo nasce da una circostanza complicata: quale?

Giancarlo De Carlo: Nel corso recente della mia malattia, mi è capitato di vivere un periodo molto strano; da quando, infatti, ho cominciato ad essere curato con il cortisone, ho passato molte notti completamente in bianco, senza riuscire a dormire. Ma nella mia mente c'è sempre stata una grande, frenetica attività e l'impulso a dire qualcosa; ed è in questo periodo che ho scritto cinque articoli per *Domus*, di notte, con grande rapidità e tensione. Mi è capitato spesso in quelle notti di pensare a quella vicenda, che dopo tutto è parte della mia storia personale. Ma ogni volta che lo facevo mi veniva naturale fare una sorta di bilancio: Quali erano i nostri sogni? Cosa ne resta oggi? Naturalmente alcuni di essi erano sbagliati, ma è meglio avere sogni sbagliati che non averne del tutto.
I protagonisti di quella vicenda avevano fatto molti errori – Le Corbusier arrivò al punto di pensare che Mussolini avrebbe potuto aiutarlo a favorire l'architettura moderna – ma se si pensa alla loro passione, anche al fatto che erano pronti a vendersi l'anima per realizzare la propria idea di architettura, beh, credo che tutti loro meritassero e meritino un incredibile rispetto. Oggi invece, tutti questi architetti che – anche se con talento – creano edifici identici ovunque, che cosa fanno davvero? Hanno un'idea del mondo, una *Weltanschauung*? Che sogni hanno?
Io credo che se c'è una possibilità di uscire da questa situazione scivolosa, di omologazione, è solo quella di aiutare l'architettura a tornare ad avere un punto di vista e un'idea del mondo che ci circonda. E vedo alcuni segnali intorno a noi, dove dappertutto ci sono giovani – giovani non organizzati – che cercano qualcosa di nuovo, che vogliono cambiare il volto dell'architettura. Può darsi che non ne abbiano i mezzi, ma hanno un desiderio e una tensione con i quali dobbiamo fare i conti. E aiutarli a cercare qualcosa di nuovo nella molteplicità di eventi che accadono insieme, forse in modo confuso, attorno a noi; perché io credo davvero che in questa confusione ci sia qualcosa di interessante.

Stefano Boeri: Hai in mente una lista di temi nuovi per l'architettura? Una lista da offrire ai giovani architetti contemporanei?

Giancarlo De Carlo: È una lista infinita... Ma possiamo partire da alcuni temi basilari e di grande attualità, come ad esempio l'idea banale che abbiamo del mare: l'idea del mare come luogo di divertimento, dove nuotare, in cui viaggiare pacificamente. Ma il mare oggi è anche quotidianamente attraversato da gente che cade in acqua, che muore; da sciami di persone che cercano un luogo in cui sbarcare. Qualcosa di non molto diverso dall'esperienza che ho fatto in guerra, quando ero un giovane ufficiale e i britannici ci bombardavano perché avevano i radar e noi non li avevamo... Questa era ed è un'altra visione – drammatica, dura, confusa – del mare. Così confusa e piena di questioni che, se volessimo realizzare una mappa, non sapremmo da che parte incominciare. Ma questa diversa visione suggerisce molti nuovi temi per l'architettura, basti pensare al tema dei luoghi costieri di accoglienza di questi migranti.
Oppure, un altro tema è quello della partecipazione degli abitanti alle scelte di progetto. Oggi se ne parla molto, ma in realtà quale forma di partecipazione si pratica?
O ancora, la questione del linguaggio: se si viaggia in metropolitana si ascoltano molti linguaggi, mescolati e confusi, e non si resta sorpresi perché si tratta appunto di un incrocio di linguaggi diversi. Perché allora non pensare di costruire un linguaggio dell'architettura che abbia le stesse caratteristiche di molteplicità e di fusione? Perché nel nostro linguaggio siamo spesso così accademici, monocordi?

Perché non imparare ad usare un linguaggio più aperto, articolato, sviluppato?
Questi sono alcuni dei problemi che mi agitano, o piuttosto che in questo periodo mi sfidano; se fossi molto giovane sarei molto contento. Dato che non lo sono, faccio del mio meglio per infondere nei giovani l'entusiasmo per queste nuove questioni.
Un altro tema riguarda il modo in cui progettiamo. Di solito, quando abbiamo un problema, ci andiamo incontro diretti come un treno. Ma questo è un approccio povero, perché un problema deve essere affrontato da molte direzioni diverse, e non per trovare una soluzione, ma per trovare un modo di entrare nel problema. È necessario fare dei tentativi per cogliere il problema, non essere così diretti: se si è troppo diretti si è stupidi.
La mia ambizione è oggi di discutere questi temi e arrivare a momenti di accordo che non producano grandi intese, come quelle dei CIAM o anche del Team X; piuttosto mi piacerebbe che si formassero piccoli gruppi che cercassero di capire la realtà per tentativi. Questo è l'unico modo per non essere accademici, convenzionali, schiavi del potere.

Peter Davey: Vorrei dire qualcosa a proposito della tua generazione e del Team X. Per la gente della mia età si è trattata di un'immensa fonte di ispirazione, perché ci sembrava che le certezze del Modernismo del dopoguerra – sostenuto da Gropius e anche da Mies – fossero ormai logorate. Le Corbusier aveva evitato tutto ciò rifugiandosi in temi più spirituali. Voi eravate quelli che lavoravano sul piano della nostra vita quotidiana, operavate in modo molto più umano per la società e per la gente che abitava le case che progettavate. Ma dopo la guerra i metodi militareschi sono continuati, e quello che la società ricevette fu quello che noi architetti e i politici decidemmo che dovesse avere. Tutti eravamo cresciuti con frasi come: "Non dovremmo dar loro quello che vogliono, ma quello di cui hanno bisogno". Così voi ragazzi – tu, Erskine, gli Smithson, van Eyck... – foste un'ispirazione concreta per chi cercava di essere umano e architetto allo stesso tempo.

Giancarlo De Carlo: Vedi, in un certo senso il Team X fu davvero l'inizio di qualcosa di nuovo. Ma credere che fosse qualcosa di compatto è un errore: c'erano alleanze parziali e temporanee. Potevo andare d'accordo con van Eyck sulle questioni del linguaggio, e meno in quelle sociali, (e lui era molto suscettibile). Potevo andare d'accordo con Candilis per le sue idee, ma non condividevo del tutto il suo modo di progettare la TU (Technische Universität) di Berlino. La nostra forza era il nostro modo di comunicare, così fluido, immediato, ed è per questo motivo che il Team X era così flessibile...

Stefano Boeri: Non avete mai voluto redigere un manifesto programmatico, eravate semmai una rete di individui...

Giancarlo De Carlo: Certo. Per farvi un esempio: ai nostri incontri non volevamo che fossero presenti i giornalisti. Amici come voi, che lavoravano nelle riviste, sì; ma non tanto perché erano giornalisti, quanto perché erano interessati alle nostre idee. Ma non abbiamo mai scritto un manifesto e siamo scomparsi senza alcun disturbo: semplicemente di colpo abbiamo cessato di esistere. In realtà non abbiamo mai annunciato di non esistere più, semplicemente perché non sapevamo davvero se fossimo fin lì esistiti. Nessuno mi ha mai detto che facevo parte del Team X: quella di partecipare agli incontri era una decisione che avevo preso individualmente, in modo vago. In ogni caso è importante ricordare che non si trattava di un gruppo di fanatici. Eravamo piuttosto un inizio, anche se non arrivammo mai ad una fine...

Axel Sowa: Poco fa ricordavi la fine del periodo eroico del Modernismo. E hai citato il giudizio severo che Le Corbusier diede sulla sede dell'UNESCO. Come interpreti la frase "C'est du mauvais Corbu"? Forse Le Corbusier credeva che esistesse un modo corretto di copiare la sua opera? O pensava che fosse del tutto impossibile copiarla?

Giancarlo De Carlo: Credo che Corbu non possa essere copiato. Se lo si copia si cade in un terribile equivoco. Perché si finisce per copiarne i tratti polemici, che sono i peggiori. E non quelli più interessanti.
Recentemente ho letto un libro sulle ricerche che faceva sui suoni, quando lavorava con Varese e Xenakis. Era fantastico. Aveva un'incredibile apertura mentale.

Axel Sowa: Ma è stato davvero un modello per la vostra generazione?

Giancarlo De Carlo: La sua curiosità per il mondo era un modello per tutti noi.
Copiarlo era dunque in primo luogo inutile, in secondo luogo stupido: ci sono molte altre cose che si possono imparare da lui. Molta gente invece copiava Corbu: l'ha fatto un'intera generazione. E infatti la riunione del CIAM del 1959 a Otterlo è stata una tragedia per molti di loro, perché per la prima volta abbiamo detto: "Voi non siete moderni". E loro sono rimasti scioccati, perché pensavano di essere nel giusto solo perché ripetevano nei loro disegni alcuni stilemi di Le Corbusier.

Axel Sowa: Facevano confusione tra l'evoluzione personale e l'evoluzione dello stile moderno?

Giancarlo De Carlo: Sì. Quelli che avevano partecipato al Weissenhof di Stoccarda credevano, e con loro alcuni dei russi – i suprematisti e Tatlin (che ho sempre ammirato: aveva un'energia incredibile, sperimentava in continuazione) – di essere la prima generazione ad avere fede nel cambiamento del mondo. Pensavano che il mondo doveva cambiare e poteva cambiare attraverso l'arte. L'arte è uno strumento potente. Per secoli l'arte era stata considerata inutile, ma improvvisamente diventava uno strumento concreto. Di colpo poteva cambiare la vita quotidiana delle persone. E questa fede per un breve periodo funzionò, poi fu lasciata da parte. Ha rappresentato la parte eroica di quel periodo eroico.

Peter Davey: Perché pensi che fu lasciata da parte?

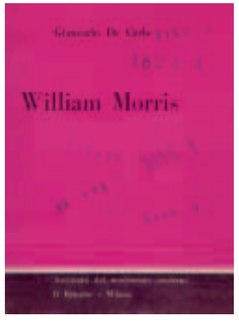
Giancarlo De Carlo: Basta guardarci intorno. Viviamo in tempi di egotismo, di eccesso di bisogni materiali, di dimenticanza degli altri valori, inclusa la religione e la politica.
La lotta contro l'ideologia è stata in fin dei conti un disastro, perché se naturalmente l'ideologia è una falsa meta, pericolosa, bene, non avere alcuna ideologia è terribile. La gente senza ideologia non può sopravvivere.

Peter Davey: Eppure credo ci sia una differenza tra ideologia e ideale. Gli ideali sono vitali, mentre l'ideologia ha prodotto le vicende più terribili del XX secolo.

Axel Sowa: Negli anni Sessanta, Pierre Francastel scrisse che il mondo sognato da Le Corbusier era un universo concentrazionario, in cui la felicità e l'igiene sono obbligatorie. Forse l'architettura moderna ha trascurato la qualità essenziale dell'Uomo Moderno, che, per citare Musil, è un uomo senza qualità.

Giancarlo De Carlo: Ma forse non è questo il punto. La cosa che più mi piace della tradizione anarchica britannica è il suo contenuto scientifico. Kropotkin era uno scienziato, un geografo. E Geddes anche. Ha redatto un piano per Tel Aviv e, anche se non era un architetto, il suo interesse per l'architettura era molto forte: si interessava alla possibilità di vivere insieme in luoghi che sono in comunicazione tra loro, alla presenza quotidiana dell'architettura.
Si interessavano a problemi concreti, che però chiedevano una grande tensione intellettuale. È questo contatto con la realtà quotidiana che sembra oggi perduto dall'architettura.
Perduto proprio dagli architetti più noti.

1945



1947

Anche se ci sono piccole grandi eccezioni.
Ad esempio l'ospedale in cui mi trovavo fino a pochi giorni fa, che è stato progettato da James Gowan, manifesta una inusuale preoccupazione per la vita quotidiana e i movimenti dei pazienti. Quando sono arrivato lì, da un altro ospedale, la mia vita è cambiata. Ed è cambiata solo perché c'era un angolo in quella camera che era ben progettato. Questo è il minimo che chiedo agli architetti: di saper progettare un angolo. Possono anche essere dei poeti, ma gli angoli sono alla base di tutto.

Stefano Boeri: Ci stai dicendo che oggi ci sono architetti che stanno provando a resuscitare una sorta di eroismo, di dimensione epica dell'architettura, ma che si tratta di un eroismo strettamente connesso con le loro traiettorie personali, un eroismo egotistico, non articolato attraverso un manifesto, un'ideologia comune, un testo condiviso. E che proprio questa forma di eroismo individualistico porti alla creazione di uno star system. Ma qual è l'alternativa oggi? Lavorare in reti locali, in un modo per così dire laterale, defilato?

Giancarlo De Carlo: Quello che chiedo agli architetti con qualità 'artistiche' è semplicemente che conoscano meglio anche gli aspetti quotidiani della vita. Altrimenti si crea un vuoto tra la loro pratica e la vita della gente comune. È invece importante avvicinare la gente alle qualità artistiche, migliorando il mondo circostante. Questo era uno degli aspetti del periodo eroico del Movimento Moderno: cambiare la forma di una forchetta era cambiare i comportamenti di tutti i giorni, era rendere la gente più sensibile alla purezza delle forme.
Ecco cosa c'era di veramente epico in quel periodo: l'umiltà. In questo senso il Bauhaus fu un'esperienza eccezionale. Ma anche il contributo di artisti come Meyer, e degli architetti francofortesi, che dedicarono parecchio tempo a migliorare i corrimani. In fin dei conti si trattava di un'attività artistica. Ma univa un'immensa ambizione ad un'immensa umiltà.

Peter Davey: Una delle cose più orrende di oggi, tu dici, è che c'è uno star system, e che le star non hanno alcuna nozione di cosa sia l'umiltà. Progettano per scioccare e intimorire, come gli americani in Iraq, e così naturalmente i loro lavori fanno notizia, vengono pubblicati dai nostri giornali. Ma essi non capiscono realmente quanto le persone siano collegate tra loro o con il mondo, o le cose terribili che stiamo facendo nel mondo, nel violentarlo.
Ci dovrebbero essere delle regole di fondo migliori e più ragionevoli che ci indichino come dovremmo rapportarci al mondo della natura, poiché se non lo facciamo, Gaia ci cancellerà.

1964

Giancarlo De Carlo: Insisto: la mia personale ambizione è quella di associare l'umiltà a una passione e a un'ambizione potenti e irresistibili. Penso che sia possibile mettere insieme le due cose – anzi lo si deve fare, o si resta sbilanciati.

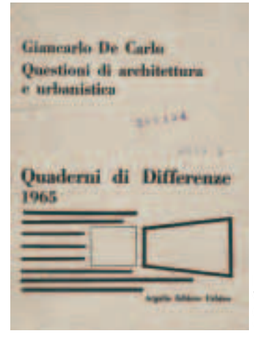
Axel Sowa: Sono rimasto abbastanza colpito dai risultati di un concorso recente a Parigi.
A quattro team era stato richiesto di valorizzare Les Halles, gli antichi mercati generali della città che oggi sono occupati da una stazione della metropolitana collegata a uno shopping mall.
La cosa più impressionante era la gigantesca quantità di immagini seducenti prodotte dai progettisti, che però non aggiungevano nulla di nuovo. Tutti e quattro i team cercavano di essere rassicuranti. Le loro immagini promozionali non mettevano in questione il modo in cui ci comportiamo nei confronti del nostro pianeta o il modo in cui viviamo nelle città. Certamente non sono progetti utopici o speculativi come, per esempio, il Plan Voisin di Corbu.

Giancarlo De Carlo: La prima volta che vidi il Plan Voisin la mia reazione fu molto controversa. Non potevo accettare una simile materializzazione del Movimento Moderno. Considerai il Plan Voisin come una sorta di manifesto, ma speravo che non l'avrebbero mai realizzato. Perché ritenevo che fosse molto rigido e molto pericoloso. La stessa impressione la ebbi con l'Unité di Marsiglia. Ero là per un lavoro e proprio in quel periodo Le Corbusier stava realizzando un progetto e Candilis era là a dirigere i lavori. Quando Le Corbusier arrivò a Marsiglia fu accolto come una divinità. Gli abitanti dell'Unité erano infatti molto orgogliosi: si sentivano come pionieri nel deserto. Ed effettivamente il luogo era un deserto: non c'erano case, soltanto l'Unité, come una nave nel mare. Parlai con molti degli abitanti, e con i maestri dell'asilo sul tetto.
Non mi piaceva la loro sensazione di far parte di un esercito, o di un'organizzazione rigorosa, integralista. Poi tornai anni dopo e presi una stanza nell'albergo – il rumore era terribile – e tutta quella purezza era andata perduta.
Ma soprattutto intorno all'Unité c'erano edifici dieci volte più grandi. Il parcheggio era scomparso. Restava invece una sorprendente raffinatezza nei dettagli: tutti scomodi, ma realizzati con materiali sorprendenti.
Ma il modello di base dell'Unité non funzionava più; al punto che gli architetti avevano spostato le partizioni per rendere gli alloggi più grandi.

Stefano Boeri: La settimana scorsa sono stato a Roma, al Corviale, un edificio lungo un chilometro che venne terminato nel 1982, molti anni dopo l'Unité. Sul Corviale corrono voci di ogni genere: ad esempio si dice che blocchi il 'ponentino' (il vento che soffia dal mare verso Roma) come una diga... Ora ci abitano più o meno 9.600 persone. Un luogo infernale, pensato come una città e diventato invece un dormitorio; uno spazio degradato eppure ricchissimo di potenzialità, dove stanno accadendo fenomeni nuovi. Ero lì per seguire il lavoro di Stalker, un gruppo di giovani artisti e architetti romani che hanno affittato uno degli appartamenti del Corviale e hanno iniziato a dialogare con alcuni degli abitanti di questo gigantesco edificio, provando a dar vita a un'esperienza comunitaria, sviluppando con loro dei progetti per cambiare il modo di abitare questo "dinosauro di cemento".
Frequentandoli, ho avuto la sensazione di vivere in uno dei luoghi in Italia in cui sta davvero avvenendo qualcosa di nuovo. Infatti, anche a prescindere dai progetti proposti da Stalker, l'edificio, così rigido e immenso, sta lentamente cambiando: gli spazi interni si modificano, gruppi provenienti da appartamenti diversi creano una sorta di spazio semipubblico, si creano spazi di vicinato... qualcosa che sarebbe impossibile in un qualsiasi altro quartiere di periferia privata, dominato da villette e palazzine. Cercare, attraverso l'architettura, attraverso piccoli interventi, di proporre dei modelli di interazione sociale può sembrare oggi anacronistico, ma riflette l'ambizione a sviluppare l'utilità sociale dell'architettura; e questo è interessante...

Giancarlo De Carlo: Il problema, valido non solo per il Corviale, è se sia meglio riparare un errore o cambiare completamente strada...
Ieri sul *New York Times* ho letto un articolo di Herbert Muschamp in cui diceva: "Perché non lasciamo Ground Zero com'era?".
In realtà anch'io sono giunto alla conclusione che questa possa essere la soluzione migliore. Perché cambiare? Per quanto possa sembrare stupida, non c'è una risposta a questa domanda. Ma la verità è che nessuno è capace di proporre qualcosa di meglio di quanto c'era e di quanto c'è.

Peter Davey: Ground Zero solleva una quantità di questioni interessanti. In verità non si può lasciarla com'è – o com'era – proprio a causa degli interessi economici coinvolti.
Bisogna fare qualcosa. E c'è una pressione enorme su ciascuno, eccetto forse sulle superstar, perché si producano cose mediocri, ma commercialmente appetibili. Le superstar la evitano costruendo cose come musei e cappelle, che non seguono gli stessi imperativi commerciali. Si limitano a compiere dei gesti che hanno piccole conseguenze sulla vita quotidiana. Dicono di fare monumenti per il



1965

mondo moderno e talvolta la cosa ha successo: penso alle opere di Bilbao, per esempio.
Ma è una linea di condotta pericolosa, perché Bilbao ha generato un numero enorme di copie, alcune delle quali sono davvero scadenti.
L'intera cultura del blob, che oggi è così popolare, deriva in parte dal culto di Bilbao, e le forme – alcune delle quali hanno cominciato ad essere adottate anche da personaggi come Foster – non sono forme urbane.

Giancarlo De Carlo: Ma questo implica un atteggiamento diverso rispetto a considerare gli edifici esistenti come inanimati, come oggetti che devono essere trasformati, forse, per essere utilizzati. L'altra strada è invece quella di considerarli come individui, individui con un'identità autonoma, con i quali si può stabilire un dialogo. Un edificio ha una propria storia, un proprio carattere. Anche il Corviale ha una sua storia...

Stefano Boeri: È stato per certi versi un errore tremendo, ma è lì. È la materializzazione di un sogno, di un incubo, di qualsiasi cosa si voglia, ma c'è...

Giancarlo De Carlo: È un mostro, ma anche i mostri possono essere amici. Pensa a King Kong.

Stefano Boeri: Del resto, sviluppando la ricerca USE (Uncertain States of Europe) abbiamo osservato quanto è successo a Parigi nel complesso di abitazioni della "Dalle Italie": un quartiere di edilizia pubblica semiabbandonato che ha cambiato vita da quando – a partire dalla fine degli anni Ottanta – è stato gradualmente riabitato e modificato negli usi da una popolazione di migranti dalla Cina e da altri Paesi asiatici...

Axel Sowa: È un'area molto particolare. È un brano di Parigi costruito negli anni Settanta.
Ci sono stato di recente con mio figlio e un suo amico: si sono messi a giocare. Così mi sono fatto l'idea che forse non era poi un'area tanto brutta e pericolosa, come viene di solito descritta. Ma i costi per gli abitanti sono molto elevati, perché è necessario sovvenzionare anche tutti i livelli interrati, che oggi sono diventati un immenso bazaar. Ma naturalmente questo è uno dei temi centrali del Team X: avere strati disconnessi, e in alcuni casi è una cosa che funziona...

Stefano Boeri: Ma, in questo caso, il cambiamento non dipende dall'architettura.
Ci sono dei processi auto-organizzati che vanno oltre il controllo dell'architettura.

Peter Davey: Penso che il periodo più brutto della storia recente sia stato quando il Modernismo ha esaurito non tanto il controllo sulla realtà urbana, ma il proprio entusiasmo.
Si può ben capire perché siano emersi i postmoderni, perché almeno volevano far vedere dove fosse l'ingresso agli edifici, dar loro un po' di vivacità. Penso che abbiano fatto tutto ciò in modo completamente sbagliato, e che il loro lavoro sia stato un fallimento totale – come lo è il sistema attuale di scioccare e intimorire – ma niente era scadente come quel Modernismo sbiadito contro cui voi – voi membri del Team X – avete lottato così duramente. Il vostro lavoro, come quello di Erskine, non era riproducibile, mentre il Postmoderno era riproducibile. Se la gente fosse stata in grado di comprendere dove volevate arrivare, avrebbe capito che era una grande speranza – e lo è tuttora.

Axel Sowa: L'idea di anarchia aveva un posto nel Team X? Era condivisa da tutti?

Giancarlo De Carlo: Ufficialmente non era condivisa, ma aveva i suoi rappresentanti.
Certo non Peter e Alison, che al contrario erano autoritari. Specialmente Alison.
Ricordo che una volta arrivai a Londra e nel pomeriggio era previsto un incontro con James Stirling, perché stavamo facendo un progetto insieme. Proposi a Jim di andare a una festa di Alison, ma lui mi rispose: "No, mi dispiace... temo di averne paura".

Peter Davey: Peter Smithson era invece una persona squisita, ma doveva sopportare le sfuriate di Alison...

Giancarlo De Carlo: Lei era sempre all'attacco di tutti. Al primo incontro del Team X se la prese con un poveraccio, il suo nome era Lovett credo. Fu attaccato in una maniera tale che non si riprese più: tutta la sua vita fu distrutta da quell'attacco furioso... Non sopportava gli incontri con architetti esterni al gruppo: Jim Stirling, Kurokawa... persone eccellenti che però lei non voleva.

Axel Sowa: Partecipavano altri italiani agli incontri del Team X?

Giancarlo De Carlo: Una volta venne Ignazio Gardella. Invitai anche Gino Valle perché pensavo che sarebbe stato interessante. Ma Alison era contro di lui, anche se non sapeva nemmeno lei perché. O piuttosto lo sapeva, ma non voleva dirlo. Era molto affezionata al gruppo originario, a gente come Voelcker, Bryan Richards, e pensava che questo fosse il Team X originario.
Voleva mantenere il Team X assolutamente puro, ma sbagliava completamente: quelle erano persone simpatiche, ma non grandi personalità. Quando entrammo Aldo van Eyck, Erskine, io stesso, non ne fu affatto contenta.

Axel Sowa: Cosa pensavate di Oscar Niemeyer?

Giancarlo De Carlo: Niemeyer era di un'altra generazione, più vecchio... Oggi ha 96 anni.
È curioso: lui è un architetto estremamente superficiale, ma ha un grande talento.
Quando andai a trovarlo in Brasile capii che poteva fare un progetto enorme in una notte. Brasilia è stata concepita in una notte.

Quando venne a Milano non volle tenere conferenze in associazioni o scuole di architettura. Voleva parlare solo nel luogo in cui stampavano il quotidiano *L'Unità*. Così andai ad ascoltarlo. Tenne una conferenza brillante. Disse: "Questa volta volevo compiere un lungo viaggio e così invece che in aereo sono arrivato con la nave, ma nel corso del viaggio ho fatto due progetti. Uno per il centro culturale di Algeri, l'altro per l'edificio della Mondadori di Milano". Un operaio gli chiese: "Come concilia il fatto di essere comunista con quello di essere così ricco?" Immediatamente rispose: "Ma non capite? In questo modo faccio aumentare le contraddizioni del sistema capitalistico..."
Era molto spiritoso.

Axel Sowa: Oggi le opere delle nostre star possono essere considerate come dei fari in un mare di banalità. In ogni caso non credo che costoro siano in grado di condividere una visione o un linguaggio comune.
Nel Team X sembrava esserci almeno una sorta di coesione sociale. Pensi che ciò potrebbe verificarsi di nuovo?

Giancarlo De Carlo: Gli incontri del Team X erano molto piacevoli e assolutamente non programmati. Sapete come nascevano? Semplicemente perché a un certo punto arrivava a tutti noi una lettera da Bakema che diceva: "Perché non ci incontriamo a Urbino, dove Giancarlo ha progettato un edificio?".
Così ci si metteva d'accordo sulle date e arrivavamo tutti a Urbino, dove si trovava l'edificio. Ci sedevamo in circolo e parlavamo delle nostre vite, delle nostre famiglie.
A un certo punto uno prendeva un disegno e lo fissava a una parete, dicendo: "Questo è quello che ho fatto, volete discuterlo?". E cominciava la discussione, che diventava sempre più animata perché ognuno voleva dire la sua verità. Insulti e offese non erano contemplati, ma accuse e conflitti sì. Dovetti sopportare accuse terribili, ma non mi offesi mai.
Ecco il bello di quegli incontri. Se Aldo van Eyck ti accusava di qualcosa eri costretto a difenderti. Ma si rimaneva amici.

Stefano Boeri: Ricordo te e Aldo van Eyck a Venezia pochi mesi prima della sua morte.
Era esattamente lo stesso giorno in cui morì Aldo Rossi. Aldo van Eyck disse qualcosa come: "Aldo Rossi è morto, ma forse non è poi tanto un male...". Eravamo scioccati.

Giancarlo De Carlo: La collera di van Eyck era pericolosa: mi ricordo di lui ad Edimburgo, quando parlava contro i postmoderni con in mano un bastone. Era un uomo straordinario e difficile. Con lui ho avuto molti contrasti.
Mi ricordo che a Catania proposi al direttore del Monastero dei Benedettini – che stavo ristrutturando – di dare un incarico a van Eyck: si trattava di un lavoro molto delicato e interessante. Ma lui disse che bisognava distruggere il convento perché sapeva di preti. Gli dissi: "Cambialo, aprilo ai giovani, pensalo come un'università...". Niente. Disse che io volevo riempirlo di burocrati, che era un'idea banale. Poi fece davvero un progetto, eliminando il convento. Un progetto che naturalmente fu respinto.
Ma anche con lui circolava sempre una tensione fertile, straordinaria, impossibile da incasellare. Da cui scaturivano improvvisamente idee di architettura e progetti di vita. Insieme, senza distinzione. Ecco: forse è proprio questa in fondo la grande attualità del Team X.

Milano, 1964.Da sinistra/From left:
Giovanni Pintori, Elio Vittorini, Vittorio Sereni, Giancarlo De Carlo
(Foto di/Photo by Cesare Colombo)

IUAV, Venezia, 1965. Laurea Honoris Causa a/Degree Honoris Causa to Le Corbusier
In primo piano/In the foreground: Giuseppe Samonà, Le Corbusier
In seconda fila/Second row: Carlo Scarpa, Giancarlo De Carlo, Leonardo Benevolo

Team X, Urbino, 1966.
Oscar Hansen, Giancarlo De Carlo

Team X, Royamont, 1962.Da sinistra/From left:
Aldo van Eyck, Jaap Bakema, Peter Smithson, James Stirling

Fortezza di Mondavio,1980.
Aldo van Eyck, Giancarlo De Carlo

The story of architecture

Stefano Boeri: In an article printed in *Domus* last May – "The memory of architecture" – you questioned whether the works of contemporary architects are today really capable of arousing a debate similar to the one that the Modern Movement was able to stimulate around itself and its protagonists. Your answer was a definite no. Why this conviction?

Giancarlo De Carlo: I'd like to tell you a simple story on this point, even though the circumstance that it reminds me of is actually quite complicated. Ernesto Rogers, who was a member of the committee adjudging the building designed as the UNESCO headquarters in Paris, invited me to join him for breakfast. The meeting had ended. I went to meet him and waited until the procession came out led by Le Corbusier and, behind him, Ernesto Rogers, Sven Markelius, Marcel Breuer as if in the corner, and then Walter Gropius. Gropius, who was a very gentle person, was worried about Corbu, as he thought it would not be easy for him to accept presenting Breuer's project, who won the competition with Pier Luigi Nervi and Bernard Zehrfuss. We kept walking and we arrived in the auditorium where Picasso had made the first sketch of the *Flight of Icarus* (which was falling down with an imaginary but terrible noise). Gropius asked Corbu what he thought of Breuer's building and Corbu replied "C'est du mauvais Corbu", closing any further possibility of discussion forever.
We walked away, and I could hear the Great Master's small feet clapping nervously on the floor. I felt there was a tragic event in the air. That sentence, almost a ruling, saw to it that a building in itself mediocre, banal like many others of that period, suddenly took on a symbolic value: that of the end of the Modern Movement's Heroic Period.

Axel Sowa: So for you that judgment seemed to mark the end of an era.

Giancarlo De Carlo: Yes, but despite this, the dreams of my generation were still alive. It was then that a period of very lively discussions started, and Team X came about precisely because of the feeling that we had to do something new.
I have a vivid memory of that period as a moment full of energy. We were looking for something that no longer existed because we were besieged by a very trivial reality.

Stefano Boeri: You said this recollection springs from complicated circumstances: what are they?

Giancarlo De Carlo: In the recent course of my illness I had a very strange period. Since I was nourished with cortisone and other medicine, I passed the nights completely blank, without sleeping. But there was a lot of frenzied activity in my brain and the impulse to say something. It was the period in which I wrote five articles for *Domus* during the night, very rapidly. I thought a lot about that story during those nights, which after all is part of my personal story. But every time I did so I couldn't help making a sort of balance sheet: what were our dreams? What is left of them today? Of course some of them were false, but it's better to have false dreams than no dreams at all.
The protagonists of the story made a lot of mistakes – Corbusier arrived to the point of thinking Mussolini could help him support modern architecture. But if you think about their passion, also about the fact that they were ready to sell their souls to realise their architectural ideas, well, I think all of them merited and merit an incredible respect.
Today instead, all these architects who – even though with talent – produce identical buildings everywhere, what do they really do? Do they have an idea of the world, a *Weltanschauung*? What are their dreams?
I believe that if there is a possibility of getting out of this slippery situation of homogenisation, it can only be done by helping architecture recapture a point of view and an idea of the world surrounding us. I see some signs around us, where there are young, disorganised people everywhere searching for something new and who want to change the face of architecture. Maybe they don't have the means, but they have a desire and a tension that we need to deal with. We need to help them look for something new in the multiplicity of events that are happening at the same time around us, maybe in a confused way, because I really think that there is something interesting in this confusion.

Stefano Boeri: Do you have a list of new themes for architecture in mind? Do you have a list to offer young contemporary architects?

Giancarlo De Carlo: It's an infinite list...
But we can start with some basic themes of great relevance, such as for example the banal idea we have of the sea: the idea of the sea as a place of leisure, where you swim and travel peacefully. But the sea is also crossed daily by people sinking down and dying, and by swarms of people looking for a place to land. This is different to the experience I had when I was a young officer in the war, and the British were bombing us because they had radar and we didn't. But this was and is another dramatic, hard and confused view of the sea. It is so confused and full of issues that if we had to make a map, we wouldn't know where to start. But this different vision suggests many new themes for architecture. Just think about the theme of coastal reception areas for these migrants. Another theme is resident participation in project choices. There is much talk of it today, but what form of participation is actually applied? Take language for example: if you travel on the underground you hear many mixed up and confused languages, and you are not surprised because this is a crossroads of languages. Why can't we build an architectural language on the same basis of multiplicity and fusion? Why are we so academic with our language? Why don't we learn to use a more open, articulated and developed language?
These are some of the problems that have troubled, or rather challenged me in these days. If I was very young I would be very content. But as I am not, I do my best to infuse the enthusiasm for these new issues in young people. Another theme regards the way we design. Usually, when we have a problem, we go straight towards it like a train. But this is a poor approach because a problem has to be besieged from all directions, not to find a solution but to find a way of entering the problem. You have to be tentative to get to the problem, not straight. If you are too straight you are stupid. My ambition is to discuss these themes and reach some understandings that don't produce big agreements, such as those of CIAM or even Team X. Instead I'd like it if small groups formed that tentatively look at reality. It's the only way to not be academic, conventional slaves of power.

Peter Davey: I'd like to say something about your generation and Team X. To my generation it was an immense source of inspiration because it seemed to us that the certitudes of the post-war modernism supported by Gropius and even Mies, were worn out. Le Corbusier had avoided all that by going into much more mystical themes. You were people who were working on the level of our everyday lives, working much more humanely for society and for the people who inhabited the houses you designed. Because after the war the military methods went on, what society got was what we as architects and the politicians decided they should have. We were all brought up with phrases like "you shouldn't give them what they want but what they need." So you guys, you and Erskine and to some extent the Smithsons and Van Eyck, were a real inspiration as to how you could be human and an architect at the same time.

1972

1989

Giancarlo De Carlo: But you see in a way Team X was the beginning of something new. But to believe Team X was a block is mistaken: there were temporary and partial alliances.
I could get along with van Eyck due to questions of language, and less so in questions of society (and he was very susceptible); I could get along with Candilis for his ideas, even though I did not completely share his way of designing the TU in Berlin (Technische Universität Berlin).
Our strength was our fluid and immediate way of communicating, and this is why Team X was so flexible...

Stefano Boeri: You never wanted to draw up a programmatic manifesto. At most you were a network of individuals...

Giancarlo De Carlo: Sure. For example, we never wanted to have journalists at our meetings. Friends, like you, working in magazines, yes, but not because they were journalists. It was more because they were interested in our ideas. We never made manifestos and we disappeared without noise. We suddenly didn't exist anymore.
In reality we never said we no longer existed, simply because we never knew whether we had existed up to that point. Nobody told me I was a part of Team X. Being part of the meetings was a decision I vaguely took.
Anyway, it is important to remember it was not a fanatical group. We were a beginning, even though we never got to the end.

Axel Sowa: Just now you mentioned the end of Modernism's heroic period, and you quoted Le Corbusier's severe judgement of the UNESCO building. How would you interpret the sentence "C'est du mauvais Corbu"? Did Le Corbusier believe that one could copy his work properly? Or did he think it was impossible to copy him at all?

Giancarlo De Carlo: I don't believe that Corbu can be copied. If you copy Corbu you make a terrible mistake because you end up copying the polemical parts of Corbu, which are the worst parts rather than the more interesting.
I recently read a book on the research he did into sounds, when he was working with Varese and Xenakis. It was fantastic and had an incredible openness of mind.

Axel Sowa: But was he a model for your generation?

Giancarlo De Carlo: His curiosity for the world was a model for all of us. Copying him was therefore first useless and second stupid. There is more to be learned from him than that. Many people copied Corbu. An entire generation copied him. The CIAM meeting of 1959 in Otterlo was a tragedy for many of them because for the first time we said: "You are not modern."
And they were shocked, because they thought they were in the right just because they repeated some of Le Corbusier's stylistic elements in their designs.

Axel Sowa: Were they confused between personal development and development of the modern style?

Giancarlo De Carlo: Yes. The people who took part in the Weissenhof in Stuttgart thought, along with some of the Russians (the supremacists and Tatlin, who I have always admired for his incredible energy in continually experimenting), that they were the first generation to have faith in the changing world. They thought the world had to change and it could change through art. It is a powerful tool. For centuries art was considered useless, and suddenly it was a real tool. Suddenly it could change people's daily life, and for a while it worked. But then it was abandoned. It represented the heroic part of the heroic period.

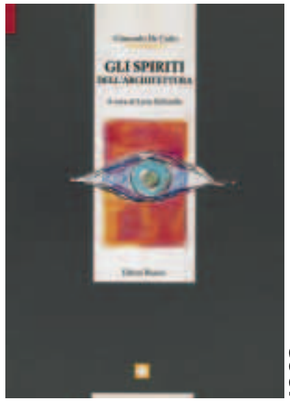
Peter Davey: Why do you think it was abandoned?

Giancarlo De Carlo: Just look around.
We live in times of egotism, of excessive need for material goods, and we're forgetting other values, even religion and politics. The fight against ideology was a disaster in my opinion because if ideology is naturally a false fate, then it is dangerous, but to not have any ideology is terrible. People without ideology cannot survive.

Peter Davey: And yet I think there's a difference between ideology and ideal. Ideals are vital, but ideology has led to the most horrible things in the 20th century.

Axel Sowa: In the 1960s, Pierre Francastel wrote that the world Le Corbusier dreamed about was a concentrated universe where happiness and cleanliness were obligations. Perhaps modern architecture neglected the essential quality of the Modern Man who, according to Musil, is a man without qualities.

Giancarlo De Carlo: But maybe this isn't the point. What I like very much about British anarchism is its scientific content. Kropotkin was a scientist and a geographer, and the same for Geddes. He made a plan for Tel Aviv, and even though he was not an architect, his architectural concern was very strong.
He was interested in the possibility of living together in places that are in communication, and with a daily presence of architecture.
They were interested in real problems that required a great intellectual tension.
It is this contact with daily reality that today seems lost from architecture. It was lost precisely from the most well-known architects, even though there are small great exceptions. For example the hospital I was in until a few days ago, which was designed by James Gowan, shows an unusual concern with the daily life and movement of patients. When I went there from another hospital my life changed. It only changed because there was a well designed corner in that room. This is the least I ask of architects: that they know how to design a corner. They can also be poets, but corners are the foundation of everything.



1992

Stefano Boeri: You're saying that today there are architects who are trying to revive a kind of heroism, an epic dimension of architecture, but that this heroism is strictly connected to their personal trajectories. It's an egotistical heroism that isn't articulated through a manifesto, common ideology or a shared text and this form of individualistic heroism leads to the creation of a star system. But what alternative is there today? Should we work in local networks, in a somewhat lateral, understated manner?

Giancarlo De Carlo: What I ask of architects with "artistic" qualities is simply that they also know better the daily qualities of life.
Otherwise you create a gap between their practice and the life of ordinary people.
Instead it is important to introduce people to artistic elements by improving the surrounding world. This was one aspect of the Modern Movement's heroic period. To change the shape of a fork was to change daily behaviour, to make people more sensitive to the purity of forms. That's what was really epic about that period: humility. The Bauhaus was fantastic in this way. But also others like Meyer and the architects in Frankfurt applied their time to improving handrails. After all it was artistic work, but it united an immense ambition with an immense humility.

Peter Davey: One of the horrifying things of this period, as you say, is that there is a star system, and the stars have no notion of humility. They design for shock and awe, like the Americans in Iraq, and so of course their stuff gets into the headlines and papers.
But they have no real understanding of how people relate to each other, or to the world, or to the terrible things we are doing to the world by raping it. There ought to be much better principles much better taught on how we should relate to the natural world, because if we don't, it'll wipe us out.

Giancarlo De Carlo: I stress that my personal ambition is to put humility together with a powerful and irresistible ambition and passion. It must be possible to put them together otherwise you become imbalanced.

Axel Sowa: I was quite shocked about the results of a recent competition in Paris.
Four teams were asked to enhance the quarter of Les Halles, the city's former market that is today an underground train station connected to a shopping mall. The most striking thing was that the great number of seducing images produced by the planners didn't add anything new. All four teams tried to be reassuring. Their promotional images did not question the way we behave towards our planet or the way we live in cities. They are certainly not utopian, nor speculative like, for instance, Corbu's Plan Voisin.

Giancarlo De Carlo: The first time I saw the Plan Voisin my reaction was very disputable. I couldn't accept the materialisation of the

Modern Movement. I took the Plan Voisin as a sort of manifesto, but hoped they would never realise it because I thought it was very rigid and very dangerous. I had the same impression with the Unité in Marseille. I was there for a job and at that time Le Corbusier happened to be carrying out a project, and Candilis was there to direct the works. When Corbusier arrived in Marseille he was welcomed like a god.
The inhabitants of the Unité were very proud: they felt like pioneers in the desert. And actually the place was a desert – no houses, only the Unité, like a boat on the sea. I talked with many of the inhabitants and with the kindergarten teachers on the roof. I disliked their sense of being part of an army or a strong organisation. Then I went again years after and I took a room in the hotel – the noise was terrible – and all the pureness had been lost. But most of all,
the buildings around the Unité were ten times bigger. The car park had disappeared and instead there was still a surprising delicacy in the details: all were uncomfortable, but the materials were amazing. But the basic model of the Unité no longer worked, to the point that architects had changed the partitions to make bigger apartments.

Stefano Boeri: Last week I was in Rome, in the Corviale. It is a kilometre-long building finished in '82, many years after the Unité. There are all kinds of rumours about the Corviale: for example they say it blocks the "ponentino" (the light west wind blowing in from the sea to Rome) like a dyke. Around 9,600 people live there now. It is an infernal place thought out as a city but instead it has turned into a dormitory, a degraded space and yet very rich in potential. I was there to follow the work of Stalker, a group of young artists and architects from Rome who have rented one of the Corviale apartments and started to talk to some of this huge building's inhabitants. They are trying and put together a community experience and develop projects to change the way of inhabiting this "concrete dinosaur". Mixing with them, I had the feeling of being in one of the places in Italy where something really new is happening. In fact, even disregarding the projects proposed by Stalker, the rigid and immense building is slowly changing: the interior spaces are being modified, groups from different apartments are creating a sort of semi-public space and neighbourhood spaces are being created...something that would be impossible in any other private periphery district dominated by detached houses and small blocks of flats. Trying to propose models of social interaction through architecture and small interventions may seem anachronistic nowadays, but it reflects an ambition to develop the social usefulness of architecture, and this is interesting...

Giancarlo De Carlo: The problem, which is not only relevant to the Corviale, is whether it is better to repair a mistake or change completely...I read an article by Herbert Muschamp yesterday in the *New York Times* where he said: "Why don't we leave Ground Zero as it was?" I've come to the conclusion that this may be the best solution. Why change it? For however it may sound stupid, there is no answer to this question. But the truth is that nobody can propose something better than what there was before or what there is now.

Peter Davey: Ground Zero raises a number of interesting issues. You can't leave it as it is – or was – because of all the interests involved. Something has to be done. There is enormous pressure on everybody, except perhaps the superstars, to produce mediocrity, but commercially acceptable. Superstars avoid it by building things like museums and chapels, which don't have the same commercial imperatives. They restrict themselves to making gestures that have little benefit for everyday life. They say that they're making monuments to the modern worlds, and sometimes it works, such as with Bilbao, for example. But it's a dangerous line of pursuit because Bilbao has spawned huge numbers of copies, some of which are really bad.
The whole blob culture, which is now so popular, comes partly out of Bilbao-worship, and the shapes –some of which even Foster has started to adopt – are not urban shapes.

Giancarlo De Carlo: But this implies a different attitude towards existing buildings. You can consider them inanimate things that have to be changed, perhaps in order to be used. The other way is to consider them individuals with an identity with which one can establish a dialogue. A building has a story, a character. The Corviale also has its story...

Stefano Boeri: In some ways it was a horrible mistake, but it's there. It's the materialisation of a dream, a nightmare, whatever you want, but it's there...

Giancarlo De Carlo: It's a monster, but monsters can also be friends. Think of King Kong.

Stefano Boeri: In developing the USE (Uncertain States of Europe) research we looked at what happened in the "Dalle Italie" housing complex in Paris. It is a semi-abandoned public building district that has turned over a new leaf since – from the end of the '80s – it was gradually re-inhabited and modified by the practices of an immigrant population from China and other oriental countries...

Axel Sowa: It's a very unusual area. It's a part of Paris that was built in the '70s. I went there recently with my child and a friend of his, and while they were playing I had the idea that maybe it's not as bad an area as it's usually described. But the cost for inhabitants is very high because you have to finance all the underground levels, which have now turned into a large bazaar. But of course this is one of the central Team X topics: to have disconnected layers, and in some cases this works...

Stefano Boeri: But in this case the change does not depend on architecture. There are self-organised processes that go beyond architecture's control.

Peter Davey: I think the grimmest period in recent history was when Modernism exhausted not so much the control of urban reality, but its enthusiasm. One can see why the Postmodernists came along. At least they wanted to show you where the entrance to the building was and liven it up a bit.
I think they did it in completely the wrong way, and their work was a total failure – as is the present system of shock and awe. But nothing was quite as bad as that washed-out Modernism you and the members of Team X were fighting so hard against. Your work, like that of Erskine, was not replicable, whereas Postmodernism was replicable. Had people been able to better understand what you were getting at, they would have seen it was a great hope, and still is.

Axel Sowa: Did the idea of anarchism have a place in Team X? Was it shared?

Giancarlo De Carlo: It was not shared officially, but it had its representatives. Certainly not Peter and Alison, who on the contrary were very authoritarian, especially Alison. I remember I once went to London, and there was a meeting in the afternoon with Jim Stirling because we were doing a project together. I said to Jim, "Let's go to Alison's party," and he said, "No, I'm afraid of her!"

Peter Davey: Peter Smithson was a nice man, but he had to support Alison's outbursts...

Giancarlo De Carlo: She was always attacking everyone. At Team X's first meeting she attacked a poor man (his name was Lovett I think). He was attacked in a way that he never recovered from. His whole life was destroyed by that attack. She didn't want to accept outside architects into meetings: Jim Stirling, Kurokawa... excellent people, but she wouldn't have him.

Axel Sowa: Did others from Italy go to the Team X meetings?

Giancarlo De Carlo: Once Ignazio Gardella came. I invited Gino Valle because I thought he would be interesting. But Alison was against him, even though she didn't know why.
Or rather she did know, but she wouldn't say. She was very affectionate towards the original group, people like Voelcker and Bryan Richards. She thought this was the real Team X. She wanted to keep Team X very pure, but she got it completely wrong. They were nice people, but not personalities. When Aldo van Eyck, Erskine and myself entered, she was not content at all.

Axel Sowa: What did people of this group think about Oscar Niemeyer?

Giancarlo De Carlo: Niemeyer was from a different, older generation... he's 96 now.
It's curious: he's an extremely superficial architect, but he's very talented.
When I went to see him in Brazil I understood him. He could do an enormous project in a night. Brazilia was done in a night.
When he came to Milan he didn't want to give lectures in architectural clubs or schools.
He only wanted to lecture in the place where they print the newspaper *L'Unità*. So I went to hear him. He held a brilliant conference.
He said: "This time I wanted to take a long trip. Instead of coming by plane I came by boat and took five days. But during the trip I did two projects. One for the cultural centre of Algiers, the other for the Mondadori building in Milan."
A worker asked him: "How can you match the fact that you are so communist and so rich at the same time?" He answered immediately: "Don't you understand? This way I increase the contradictions of the capitalist system."
He was very witty.

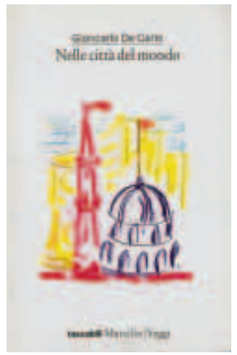
Axel Sowa: Today, the works of our stars might be considered as lighthouses standing in a sea of banality. However, I do not believe that these people are able to share a vision or a common language. In Team X there seemed to be at least a sort of social cohesion. Do you think this could happen again?

Giancarlo De Carlo: Team X's meetings were very nice and absolutely not planned.
Do you know how they came about? Simply because we all got a letter from Bakema saying: "Why don't we meet in Urbino, where Giancarlo has designed a building?" So the dates were decided and we all arrived in Urbino where the building was. We sat around in a circle and talked about our lives and our families. After a while one would pick up a drawing and pin it on the wall and say, "This is what I did, do you want to discuss it?" Then the discussion started, and became stronger and stronger, because everyone was honest. Offence wasn't contemplated, but accusations and conflicts yes. I had to put up with terrible accusations, but I was never offended. This was the good thing about these meetings. So if Aldo van Eyck accused you, you had to take a position.
But we remained friends.

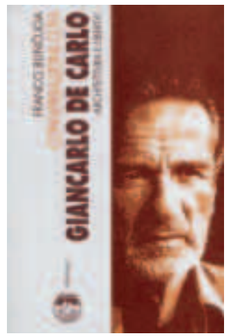
Stefano Boeri: I remember you and Aldo van Eyck in Venice a few months before his death. It was exactly the day that Aldo Rossi died. Aldo van Eyck said something like, "Aldo Rossi has died, but perhaps it's not so bad..."
We were shocked.

Giancarlo De Carlo: Van Eyck's temper was dangerous. I remember him in Edinburgh when he talked against the postmodernists with a stick in his hand. He was an extraordinary and difficult man. I had many disagreements with him. I remember in Catania I proposed to the director of the Benedictine monastery (which I was renovating) to give van Eyck a commission. The job was very delicate and interesting. But he said he wanted to destroy the cloister because it smelt of priests. I said: "Change it, open it to young people, think of it as a university..." It was no good. He said I wanted to fill it with mandarins, which was a banal idea. Then he really made a project to destroy the cloister, and of course it was rejected.
But even with him a fertile and extraordinary tension always circulated that was impossible to classify. Architectural ideas and life projects suddenly sprang up from this, together, without distinction. There: maybe this is what's at the heart of Team X's relevance.

1995



1998



2001

Foto di/photo by Joseph Grima

Giancarlo De Carlo conversa di architettura

**L'incontro si è tenuto lo scorso giugno a Milano, nell'abitazione dell'architetto De Carlo.
Erano presenti Stefano Boeri, direttore di *Domus*, Peter Davey, direttore di *The Architectural Review*, Axel Sowa, caporedattore di *L'Architecture d'Aujourd'hui*, e Joseph Grima**

PETER DAVEY
Nato in Yorkshire, Inghilterra, ha studiato nel Northamptonshire e all'università di Edimburgo, in Scozia. Dopo aver lavorato in diversi studi di architettura in Norvegia, Edimburgo e Londra, diventa architetto nel 1970. La sua esperienza come autore e redattore comincia presso *The Architects' Journal*. Nel 1982 viene nominato direttore di *The Architectural Review*. Ha tenuto conferenze e lezioni presso scuole e società di architettura in tutto il mondo e ha pubblicato *Arts and Crafts Architecture* (prima edizione del 1980, aggiornata nel 1995 – che ha vinto nel 1996 l'American Institute of Architects book award). Altre pubblicazioni includono *Peter Zumthor* (1998) e *Heikkinen & Komonen* (1997).

AXEL SOWA
Nato nel 1966 ad Essen, in Germania, ha studiato architettura a Berlino e Parigi. In seguito ha lavorato nello studio di Bruno Rollet a Parigi. Nel 1995 ottiene dal Carl-Duisberg-Gesellschaft una borsa di studio che gli permette di lavorare come architetto a Kyoto, in Giappone. Axel Sowa ha collaborato con varie riviste prima di iniziare, nel 1998, a lavorare in modo continuativo con *L'Architecture d'Aujourd'hui*, dove, dal gennaio 2000, ricopre il ruolo di caporedattore.

Giancarlo De Carlo talks about architecture

The meeting was held last June in Milan, at the home of the architect De Carlo. Taking part were Stefano Boeri, director of *Domus*, Peter Davey, director of *The Architectural Review*, Axel Sowa, editor-in-chief of *L'Architecture d'Aujourd'hui* and Joseph Grima.

PETER DAVEY
Born in Yorkshire, England, Peter Davey was educated at Northamptonshire and Edinburgh University, Scotland. After working in architectural offices in Norway, Edinburgh and London, he qualified as an architect in 1970. His specialisation in writing and editing began at *The Architects' Journal*. In 1982, he was appointed editor of *The Architectural Review*. He has lectured and critiqued at architecture schools and societies around the world and is the author of *Arts and Crafts Architecture* (first edition 1980, revised 1995 – American Institute of Architects book award 1996). Other books include *Peter Zumthor* (1998) and *Heikkinen & Komonen* (1997).

AXEL SOWA
Born in 1966, in Essen, Germany, Axel Sowa studied architecture in Berlin and Paris. He worked in Bruno Rollet's office in Paris. In 1995, he received a grant form the Carl-Duisberg-Gesellschaft in Cologne that enabled him to practice architecture in Kyoto, Japan. Sowa contributed to various magazines before he started to work permanently with *L'Architecture d'Aujourd'hui* in 1998. Since January 2000, he is the magazine's editor-in-chief.

Bruno Latour

Non è mai troppo tardi per leggere Tarde

È una nuova guerra fredda, ma questa volta non contrappone il Capitalismo al Comunismo. È un conflitto tra chi crede nell'esistenza di un'infrastruttura economica e chi ha seri dubbi in materia.
Quello che lascia confusi è che il primo schieramento comprende gli accoppiamenti più improbabili: lettori del *Wall Street Journal* e lettori di *Le Monde Diplomatique*...
Il culto dell'economia si è diffuso al punto che l'unica scelta rimasta, a quanto pare, è quella tra marxismo di destra e marxismo di sinistra. Tutti sembrano d'accordo sul fatto che l'economia, la "scienza povera", sia stata in grado di scoprire, sotto tutti i fenomeni superficiali culturali e politici, le "ferree leggi" del Mercato. L'economia, dicono tutti, è diventata "l'orizzonte invalicabile del nostro tempo".

L'altro schieramento, nettamente di minoranza, crede al contrario che l'economia resti un mistero radicato in organizzazioni complesse, tratti culturali esoterici, raffinate procedure contabili, minuscole reti locali, elaborati sistemi giuridici, fragili convinzioni religiose, squisiti strumenti di calcolo, e che non abbia molto senso credere nell'azione sotterranea di qualcosa che si chiama 'Mercato'.[1] Per di più le *economie* sono a tal punto conseguenza dell'*economia* che non c'è modo di parlare delle prime senza tener conto dell'arsenale di discipline scientifiche che, per così dire, 'compiono' o 'attualizzano' l'economizzazione di tutti i nostri rapporti. I rapporti tra i beni e le persone non possono essere limitati alla minuscola parte che è stata formalizzata dagli economisti.[2]

Tra i dissidenti il più audace e certamente il meno famoso è Gabriel Tarde, uno dei fondatori della sociologia francese, morto esattamente cent'anni fa.[3] Mentre il suo più giovane concorrente Emile Durkheim conquistava fama imperitura, Tarde scomparve pressoché del tutto perché accusato del peccato di 'psicologismo'. Ma è proprio questo peccato che rende oggi così attuale il suo libro *Psychologie économique*.[4]
"Quando si trovarono ad affrontare direttamente gli aspetti psicologici di fenomeni come le motivazioni dei lavoratori e i bisogni dei consumatori, gli economisti inventarono un cuore umano così semplificato, così schematico, un'anima umana tanto mutila, che questa specie di psicologia ai minimi termini appariva piuttosto come un mero postulato, costruito per seguire pedissequamente il percorso geometrico delle loro geometriche deduzioni".

La posizione generale di Tarde è che esista un'*intra*psicologia, sulla quale non c'è molto da dire, e un'*inter*psicologia che di fatto costituisce l'intera sfera della sociologia: quale influsso esercitiamo gli uni sugli altri?
"Gli economisti hanno trascurato di osservare che non esiste ricchezza, agricola o industriale, che non possa essere considerata anche dal punto di vista della conoscenza che implica, del potere che dà, dei diritti da cui sorge e delle sue varie gradazioni di carattere estetico".

L'economia, lungi dall'offrire un esempio del potere distruttivo del freddo calcolo, come proclamava Marx, è invece la scienza, dice Tarde, degli "interessi passionali"! Ecco perché, nella sua prospettiva, il socialismo è una grande invenzione, ma è l'invenzione di nuove passioni: "L'originalità del socialismo consiste nell'aver aggiunto al ristrettissimo numero di obiettivi collettivi che gli uomini riuniti in nazione si propongono – gloria patriottica, guerra, conquista, difesa del territorio – un nuovo grande scopo, degnissimo dei loro sforzi: l'organizzazione sistematica e cosciente della forza lavoro". Attento lettore di Marx, Tarde predice l'impossibilità del socialismo per limiti non etici o politici, ma puramente cognitivi e organizzativi: non ci sono statistiche abbastanza precise da consentire l'armonizzazione puntuale di tutte le passioni e gli interessi di miriadi di soggetti. Non era una profezia assurda, se si pensa che Tarde scriveva nel 1902.

Gli economisti hanno confuso l'interno con l'esterno, come se sotto le passioni esistesse un solido, freddo nucleo di interessi. Per Tarde è esattamente il contrario: l'economia è un nucleo di passioni che talvolta possono essere calcolabili grazie all'impiego di vari strumenti.
"Costantemente gli economisti hanno considerato l'aspetto soggettivo come il *verso* e non il *recto* della loro disciplina".
Contrariamente a molti critici delle forze di mercato Tarde non afferma che 'oltre' alle motivazioni puramente economiche "esistono anche" aspetti soggettivi, simbolici o culturali. Al contrario "la tendenza a matematicizzare la scienza economica e la tendenza a psicologizzarla, lungi dall'essere irriconciliabili, dovrebbero aiutarsi vicendevolmente".

Mentre Marx, in un passo famoso, aveva promesso di rimettere Hegel con i piedi per terra, Tarde ridà senso sia a Marx sia a Hegel e rivela nel cuore delle passioni economiche un fenomeno completamente nuovo: "Tra venditori e clienti e acquirenti e venditori, tra consumatori e produttori, produttori e produttori, in competizione o meno, c'è un continuo e invisibile trasferimento di moti spirituali, uno scambio di persuasioni ed eccitazioni, attraverso conversazioni, giornali, attraverso esempi, che precede ogni scambio commerciale, spesso lo rende possibile e sempre contribuisce a stabilire le rispettive posizioni".[5]

Ecco perché le implicazioni passionali delle persone e dei beni possono essere calcolate tramite molti altri elementi oltre ai prezzi. In un'affermazione straordinaria Tarde indica nella conversazione un soggetto di particolare interesse per gli economisti, cosa che i lettori italiani di *Domus* comprendono immediatamente: "Se il pubblico non chiacchierasse, la diffusione dei beni andrebbe quasi sempre sprecata e le centomila trombe della pubblicità squillerebbero a vuoto. Se per soli otto giorni a Parigi si sospendesse la conversazione, lo si noterebbe subito dal drastico calo delle vendite nei negozi. Per cui non c'è più forte impulso al consumo, e di conseguenza più potente benché indiretto fattore di produzione, delle chiacchierate tra singoli individui nel tempo libero".
Ce n'è abbastanza da far strillare d'orrore i marxisti di sinistra e di destra, e tuttavia non siamo forse di fronte a un tipo di osservazioni che finalmente apre allo studio la nostra passione per i beni?

Ciò che rende tanto interessante questa nuova guerra fredda sono le sue implicazioni politiche.
Se il capitalismo resta "l'orizzonte invalicabile del nostro tempo", non c'è molto da fare pro o contro la sua espansione. Quali che siano le nostre idee, c'è. Se le organizzazioni di mercato sono costruzioni fragili, prive di infrastruttura profonda, possono essere modificate. L'invocazione al Mercato ha una cosa in comune con la stregoneria: paralizza l'intelligenza.

Note
1) L'opera fondamentale resta quella di Karl Polanyi, *The Great Transformation*, Beacon Press, Boston 1944 (trad. it. *Cronache della grande trasformazione*, a cura di Michele Cangiani, Einaudi, Torino 1993). Ma per una recente rassegna delle posizioni alternative si veda *The Laws of the Markets*, a cura di Michel Callon, Blackwell, Oxford 1998.
2) Gli studi sociali sul controllo amministrativo hanno avuto un influsso profondo su questo movimento: si veda per esempio, *Accounting and Science: Natural Inquiry and Commercial Reason*, a cura di Michael Power, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
3) Formatosi come magistrato, poi criminologo, Tarde fu il predecessore di Bergson al Collège de France. Ebbe un'influenza decisiva su Gilles Deleuze grazie alla sua attenzione alla differenza e alla ripetizione: "Esistere è essere differenti". Si veda la sua opera più ambiziosa: *Monadologie et sociologie*, Les Empêcheurs, Paris 1999 (riedizione).
4) Gabriel Tarde, *Psychologie économique*, Félix Alcan, Paris 1902. Il libro è disponibile nel sito web <http://gallica.bnf.fr>. Tutte le citazioni provengono da quest'opera. Per la maggior parte i libri di Tarde sono oggi ripubblicati dalla casa editrice parigina Les Empêcheurs. Per un'introduzione in inglese si veda il mio "Gabriel Tarde and the End of the Social", in *The Social in Question. New Bearings in the History and the Social Sciences*, a cura di P. Patrick Joyce, Routledge, London 2002, pp. 117–132.
5) Anche la sua definizione di mercato si fonda sulla differenza e la ripetizione: "Il progresso economico implica due cose: prima di tutto la crescita delle differenze; poiché senza differenza nei desideri non ci sono scambi possibili, e per ogni nuovo desiderio che nasce la vita degli scambi si fa più intensa; in secondo luogo la crescita di copie conformi di ogni singolo desiderio; perché senza tale conformità non sarebbe possibile alcuna attività industriale, e più estesa e duratura è tale conformità più la produzione cresce e si rafforza".

Never too late to read Tarde

It's a new cold war, but this one does not pit capitalism against communism.
It's a conflict between those who believe an economic infrastructure exists, and those who doubt very much that there is such a thing.
What is so confusing is that the first camp is made up of some of the most unlikely bedfellows, including readers of the *Wall Street Journal* and those of *Le Monde Diplomatique*.
Beliefs in economics have disseminated so much that the only choice that remains, it seems, is to choose between Marxists from the Right and Marxists from the Left.
Everyone seems to agree that economics, the "dismal science", has been able to detect underneath all the superficial features of culture and politics, the "iron laws'" of the Market. Economics has become, they all say, "the impassable horizon of our time".

The other camp, very much a minority, believes on the contrary that economics remains a mystery rooted in complex organisations, exotic cultural traits, sophisticated accounting procedures, tiny local networks, elaborated legal systems, fragile religious beliefs and rare calculating tools. In short, there is not much sense in believing in the subterranean actions of something called The Market.[1] Moreover, *economies* are so much the consequence of *economics* that there is no way to talk about the first without taking into consideration the set of scientific disciplines that, so to speak, "achieve" or "perform" the economisation of all our relationships.
The relations of goods and people cannot be limited to the tiny part that has been formatted by economists.[2]

Among the dissidents in this debate, the most daring and certainly the least known is Gabriel Tarde, one of the founders of French sociology, who died exactly hundred years ago.[3] While his younger competitor Emile Durkheim enjoyed lasting fame, Tarde disappeared almost entirely because he was accused of the sin of "psychologism".
But this is just the sin that makes one of his books, *Psychologie Economique*, so refreshing today.[4] "When they had to deal directly with the psychological aspects of phenomena like the motives of workers and the needs of consumers, economists invented a human heart so simplified, so schematic, a human soul so mutilated, that this sort of minimum of psychology looked rather like a mere postulate made up to trail behind the geometric path of their geometrical deductions."
Tarde's general point is that there exists an *intra*-psychology, of which there is not much to be said, and an *inter*-psychology that is really the whole of sociology. So, how can we influence one another?
"Economists have neglected to see that there exists no wealth, agricultural or industrial, that cannot be considered also from the point of view of the knowledge it implies, the powers it gives, the rights out of which it emerges and its varying degree of aesthetic character."

Economics, far from offering an example of the dissolving power of cold calculation, as Marx claimed, is on the contrary the science, Tarde says, of "passionate interests"! This is why, in his view, socialism is a great invention, but an invention of new passions. "It's the originality of socialism to have added to the very small number of collective goals that men assembled in a nation give themselves to pursue –patriotic glory, war, conquest, defence of a territory– a new big goal that is very worthy of their efforts, which is the systematic and conscious organisation of labour." An attentive reader of Marx, Tarde predicted the impossibility of socialism not for moral or political limitations, but for merely cognitive and organisational ones. There exists no statistics precise enough to allow a fine-tuning of all the passions and interests of the myriad of agents. Not an absurd prediction, if you consider that he was writing this in 1902.

Economists have confused the inside with the outside as if beneath the passions there existed a solid and cold core of interests. According to Tarde, it's exactly the reverse. The economy is a core of passions that may sometimes be made calculable through the use of various instruments. "Always economists have considered this subjective aspect as the verso and not as the recto of their science."
Contrary to many critiques of market forces, Tarde does not claim that "in addition" to purely economic motives, "there also exist" subjective, symbolic or cultural aspects. On the contrary, "the trend to mathematise the economical science and the trend to psychologise it, far from being irreconcilable, should rather lend one another a common hand."

While Marx, in a famous sentence, had promised to put Hegel on his feet, Tarde brings Marx and Hegel back to their senses and reveals at the heart of economic passions a completely new phenomenon: "Between sellers and clients and buyers and sellers, between consumers and producers, producers and producers, in concurrence or not, there exists a continuous and invisible transport of soul movements, an exchange of persuasions and excitations through conversations, newspapers, and through examples, which precedes all commercial exchanges, and makes it possible to always contribute to settling their positions."[5]

This is the reason why the passionate implications of people and goods may be calculated by resources other than prices. In an extraordinary sentence, Tarde offers the act of conversation as a specially interesting topic for economists, something that Italian readers of *Domus* might understand right away: "If the public did not chatter, the spread of goods would be almost always wasted and the hundred thousands trumpets of publicity would sound for nothing. If for only eight days conversations in Paris were suspended, it will be noticed at once through the dire decrease in the number of sales in stores. Thus there is no stronger director of consumption, and consequently there is no more powerful although indirect factor of production than the small talk of individuals in their hours of leisure." Enough to make Marxists from the Left and from the Right scream in horror, and yet, is this not just the sort of insight that makes our passions for goods at last open to studies?

What makes this new cold war so interesting is its political implications. If capitalism remains "the impassable horizon of our time", there is not much that one can do either for or against its expansion. It's there, whatever we may think about it. If market organisations are fragile and complex arrangements that lack a deep infrastructure, they may be modified. The invocation of the market has this in common with sorcery: it paralyses intelligence.

Notes
1) The major work remains Karl Polanyi (1944). *The Great Transformation*. Boston: Beacon Press, but for a recent review of the alternative view, see Michel Callon (Ed.) (1998). *The Laws of the Markets*. Oxford: Blackwell.
2) The social study of accounting had a profound impact on this movement, see for instance Michael Power (Editor) (1995). *Accounting and Science: Natural Inquiry and Commercial Reason*. Cambridge: Cambridge University Press.
3) Originally a judge by training, then a criminologist, Tarde became the predecessor of Bergson at the Collège de France. He had a decisive influence on Gilles Deleuze by his insistence on difference and repetition: "to exist is to differ". See his most ambitious book: (1999 reissue). *Monadologie et sociologie*. Paris: Les Empêcheurs.
4) Gabriel Tarde (1902). *Psychologie économique*. Paris: Félix Alcan. The book is accessible on the web site of gallica.bnf.fr. All quotes are from this book and are my own translation. Most of Tarde's books are now being republished by Les Empêcheurs, Paris. For an introduction in English, see my (2002). 'Gabriel Tarde and the End of the Social' In *The Social in Question. New Bearings in the History and the Social Sciences* (Editor P. Patrick Joyce) London: Routledge, 117–132.
5) Even his definition of the market is based on difference and repetition: "Economic progress implies two things: first a growing number of differences; because without difference in desires, there are no possible exchanges, and for every new desire that comes into being the life of exchanges grows more intense; second a growing number of similar copies of each desire taken in itself because without this similitude no industry would be possible, and the more this similitude is extended and made more durable, the more the production is increased and reinforced."

Bruno Latour
Insegna sociologia alla Ecole des Mines di Parigi. Il suo libro più recente in inglese è *Politics of Nature How to Bring the Sciences into Democracy* (tradotto da Cathy Porter), pubblicato da Harvard University Press.
La maggior parte del suo lavoro è visibile sul sito: http://www.ensmp.fr/~latour/

Bruno Latour
Bruno Latour teaches sociology at the Ecole des Mines in Paris. His most recent book in English is *Politics of Nature How to Bring the Sciences into Democracy* (translated by Cathy Porter) from Harvard University Press. Most of his work is accessible on http://www.ensmp.fr/~latour/

Domus ricostruisce la storia breve ed incredibile del carcere di Caseros a Buenos Aires. Pensato nel 1960 come penitenziario modello per i detenuti in attesa di giudizio, utilizzato invece come casa di reclusione, trasformato – in seguito alla rivolta del 1984 – in un inferno autogestito dai detenuti e dalle guardie carcerarie, oggi prossimo alla demolizione

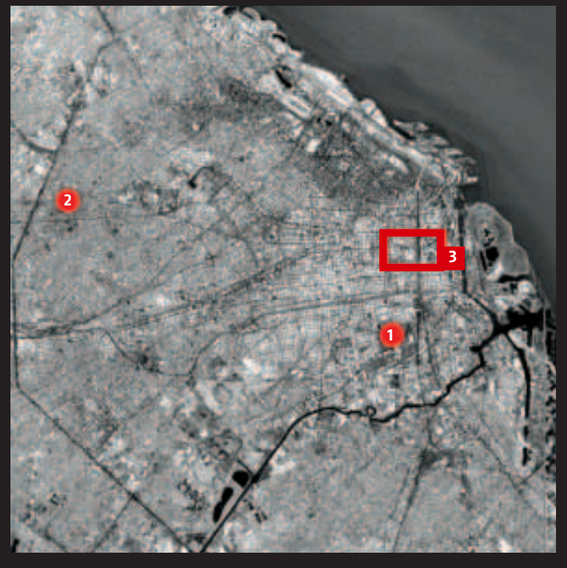
Domus reconstructs the short and incredible history of the Caseros prison in Buenos Aires. Considered in 1960 as a model penitentiary for prisoners awaiting trial, but instead used as a place to serve one's time, after the revolt of 1984 it was transformed into a self-organised hell run by inmates and prison guards, and is today nearing demolition

Testi di/Texts by
Patricia Bullrich, Gaspar Libedinsky
Fotografie di/Photographs by
Gaspar Libedinsky
Ritratti e interviste di/
Portraits and interviews by
Malena Perkins
A cura di/Edited by
Gaspar Libedinsky, Karen Marta
Elena Sommariva, Beatriz Arman

Caseros

La rivolta del 1984, che distrusse parte di Caseros, raccontata attraverso i quotidiani e i periodici dell'epoca

The riot of 1984, which destroyed part of the Caseros, described through the newspapers and magazines of the time

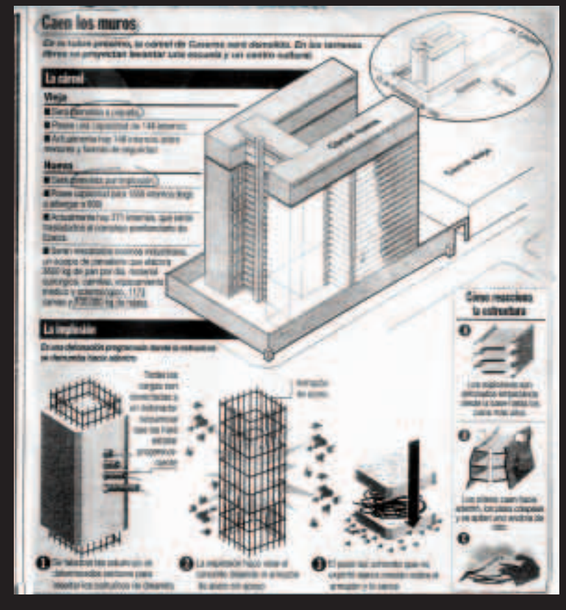


Caseros (1) e Villa Devoto (2) sono i due carceri ‘urbani’ di Buenos Aires. Entrambi si trovano a poca distanza dal centro della città, da Plaza de Mayo (3) e dalla Casa Rosada (3)

Caseros (1) and Villa Devoto (2) are the two ‘urban’ prisons of Buenos Aires. Both are situated near the city centre, Plaza de Mayo (3) and Casa Rosada (3)

La lunga e violenta rivolta, avvenuta all’interno del carcere di Caseros nel giugno 1984, monopolizza le prime pagine dei quotidiani. Al termine dei disordini, 400 detenuti (su un totale di 830) vengono trasferiti nel carcere di Villa Devoto. A sinistra: la notizia pubblicata sui quotidiani *La Nacion* (in alto) e *La Voz* (sotto). Sopra: la prima pagina di *Cronica*

The long and violent riot in the Caseros prison in June, 1984, monopolised the newspapers’ front pages. At the end of the disorder, 400 inmates (from a total of 830) were transferred to the Villa Devoto prison. Left: the news published in the newspapers *La Nacion* (above) and *La Voz* (below). Above: the front page of *Cronica*



Sta per essere attuata la prima fase della demolizione di Caseros. La parte più antica dell’edificio, l’Unidad 16, sarà invece trasformata in museo. Sopra: una pagina del quotidiano *La Nacion*.

The first phase in the demolition of Caseros is about to carried out. The oldest part of the building, Unidad 16, will instead be turned into a museum. Above: a page from the newspaper *La Nacion*.

1960-2004: la storia di Caseros

1960
Ha inizio il progetto per il carcere di Caseros. Concepito durante la gestione del presidente Arturo Frondizi, prevede un complesso giudiziario composto anche da un tribunale penale. La struttura carceraria è pensata per ospitare i detenuti per brevi periodi (sei mesi al massimo) corrispondenti al periodo del procedimento giudiziario. L’obiettivo è ridurre i tempi della giustizia e offrire spazi moderni e di qualità ai detenuti. Il 15 giugno del 1960 iniziano i lavori, Caseros (Unidad 1) sorge a fianco di una struttura già esistente (l’Unidad 16), in funzione dal 1898. Il progetto sarà realizzato solo in parte perché il tribunale non verrà mai costruito.

Nel decennio 1962-72 governi militari sono inframmezzati da brevi periodi di amministrazione civile. Il 12 ottobre del 1973 viene eletto presidente per la terza volta Juan Domingo Perón. Alla sua morte, l’anno successivo, assume la guida del paese la moglie Maria Estela ‘Isabel’ Martínez. A meno di tre anni di distanza, il 24 marzo del 1976, sale al potere con un colpo di stato la giunta militare guidata dal generale Jorge Rafaél Videla.

1979
Il 23 aprile Caseros entra in funzione: è in grado di accogliere fino a 1.800 detenuti. La struttura, nella realtà, finisce per ospitare detenuti (condannati o ancora in attesa di giudizio) e prigionieri politici in modo permanente.

Dal 29 marzo 1981 alla fine del 1983 diversi generali si avvicendano alla guida della giunta militare. Il 10 dicembre 1983 viene eletto presidente Raúl Alfonsín.

1984
In maggio i detenuti chiedono e ottengono dal governo il permesso di aprire le porte delle celle verso il corridoio. Aumentano le difficoltà delle guardie a mantenere l’ordine e, il 6 giugno, scoppia una delle rivolte più gravi mai verificatesi nelle carceri argentine. A scatenarla è la morte di un detenuto, avvenuta in circostanze poco chiare. Per quasi venti ore Caseros è nelle mani dei detenuti che danneggiano l’edificio in modo irrimediabile e avanzano una serie di rivendicazioni: l’abrogazione della legge 21.388 (con la quale il passato regime militare aumentava le pene); la riduzione dei tempi necessari ai procedimenti (secondo l’articolo 701 del Codice Penale che prevede una durata massima di due anni per ogni processo); l’applicazione del “Pacto de San José de Costa Rica” (a tutela dei diritti umani nelle carceri); il risarcimento dei danni per i detenuti torturati (in applicazione dell’articolo 18 della Costituzione); la revisione delle sentenze emesse dai giudici coinvolti con la dittatura militare. Intervengono esponenti politici (tra gli altri, il presidente Raúl Alfonsín, il deputato Nestor Perl, il senatore Vicente Leonidas Saadi, il direttore del sistema penitenziario Héctor Rossi) e personalità del mondo letterario e del giornalismo (come il premio Nobel per la Pace e architetto Adolfo Pérez Ezquivel). Alla fine della rivolta il governo trasferisce 400 detenuti nel carcere di Villa Devoto, ma non prende provvedimenti disciplinari nei confronti dei detenuti e non interviene per sistemare i danni subiti dalla struttura. Da quel momento, la vita all’interno di Caseros è possibile solo grazie alla complicità tra guardie e detenuti.

Tra il 1987 e il 1988 si susseguono diversi tentativi di rivolte militari, fino all’elezione, il 9 luglio 1989, di Carlos Menem. Nel 1995, Menem è riconfermato per un secondo mandato.

1992
Una rivolta, nell’Unidad 16, attira l’attenzione della stampa e dell’opinione pubblica su Caseros.

1998
In seguito a una serie di episodi criminali (il più grave dei quali è l’omicidio di un poliziotto compiuto da un detenuto uscito da Caseros insieme a una guardia per compiere una rapina) l’istituto penitenziario attira su di sé l’attenzione della stampa e delle autorità. Iniziano i controlli e le ispezioni da parte del governo.

Nel 1999 viene eletto presidente Fernando de la Rúa.

2000
In seguito ai controlli e agli studi effettuati dal governo, si decide di demolire Caseros. Dal 1 febbraio un’ordinanza vieta di trasferirvi nuovi detenuti. Si parla invece di riconversione in museo della parte più vecchia (Unidad 16). Gli ultimi detenuti vengono trasferiti in altri istituti fuori città e l’8 agosto Caseros viene chiuso.

2004
Inizia la demolizione di Caseros che sarà effettuata in tre tempi (e dovrebbe concludersi entro il 2005). Al posto di Caseros, le autorità prevedono di realizzare (entro il 2010) residenze, un parco, una scuola e un centro culturale/museo.

1960-2004: A History of Caseros

1960
The project of designing the Caseros prison begins. Conceived under the management of president Arturo Frondizi, the intention is for a judiciary complex that would include a criminal courthouse. The prison structure is designed to hold inmates for short periods (a maximum of six months) during their trial. The aim is to reduce court processing times and offer modern and quality spaces to prisoners. Construction work begins on June 15th, 1960, and Caseros (Unidad 1) rises up next to an already existent structure (Unidad 16), in operation since 1898. However the project would only be partly realised.

In the ten years between 1962-72, the country's government alternates between a series of democratically elected presidents and military dictators. On October 12th, 1973 Juan Domingo Perón is elected president for the third time. Upon his death the following year, his wife Maria Estela “Isabel” succeeds him. Less than three years later, on March 24th, 1976, the first military junta takes over power with a coup d’état led by general Jorge Rafael Videla.

1979
On April 23rd Caseros becomes operational. The institution has a capacity of 1,800. Its structure is designed for detaining the accused for limited lengths of time while awaiting legal proceedings. Instead, the jail ends up being used in a permanent way, housing condemned prisoners waiting for sentences as well as political prisoners.

Between March 29th 1981 and the end of 1983, different generals succeed the military junta’s rule. On December 10th 1983, Raúl Alfonsín is elected president.

1984
In May the inmates request and obtain the right from the government to keep their cells open onto the corridor. The difficulties increase for the guards to maintain order and, on June 6th, one of the most violent revolts takes place in Argentinean prisons. The igniting element is the death of an inmate in the jail’s hospital under unclear circumstances. For almost 20 hours, Caseros remains under control of the inmates. They damage the building beyond repair and advance a series of demands: the abrogation of law 21.388, with which the former military regime had lengthened sentences for almost all offences; the shortening of the necessary time for legal proceedings by re-establishing article 701 of the Penal Code, which called for a maximum of two years per case; the application of the “Pacto de San José de Costa Rica” defending human rights during imprisonment; compensation for damages suffered by tortured inmates, in agreement with article 18 of the Constitution; the revision of sentences issued by judges involved in the military dictatorship. Political exponents (among them president Raúl Alfonsín, deputy Nestor Perl, senator Vicente Leonidas Saadi, the director of the penitentiary system Héctor Rossi), along with famous literary figures and journalists (including architect Adolfo Pérez Ezquivel, who was awarded a Nobel Prize for Peace) intervene. At the end of the revolt, the government does not take disciplinary measures on the inmates, but neither does it intervene to repair the damage caused to the structure. From that moment, life inside the Caseros is only possible thanks to the complicity between guards and inmates.

Between 1987 and 1988 a series of military coup attempts destabilises the government until the election of Carlos Menem on July 9th 1989. Among his first initiatives is an amnesty for the military fighters. In 1995 Menem is elected for a second term.

1992
Another revolt in Unidad 16 attracts the attention of the press and public opinion onto Caseros.

1998
Following a series of incidents (the worst of which involved the killing of a police officer by an inmate that had left Caseros with a guard to commit an armed robbery), the penitentiary institution ends up on the front pages of the newspapers and attracts the authorities’ attention. The government starts investigations and inspections.

In 1999 Fernando de la Rúa is elected president.

2000
Following the government investigations and studies, it is decided to shut down Caseros. From February 1st, a law stops any more prisoners being transferred there. There is talk of converting the oldest part (Unidad 16) into a museum. The last prisoners are transferred to other institutions outside the city and Caseros is closed on August 8th.

2004
The demolition of Caseros will begin in three phases. On the Caseros site, authorities have decided to build a park, housing units, a school and a musem/cultural centre.

Architettura corrotta
Corrupting Architecture

di/by Gaspar Libedinsky

Attraverso i fori praticati nel muro esterno durante la rivolta, i detenuti realizzano un efficace sistema per comunicare con il mondo esterno. L'architettura, progettata per correggere il comportamento dei carcerati, aveva finito con l'essere invece modificata e 'corrotta' dai suoi occupanti.

Through the holes made in the outside wall during the rioting, the inmates came up with an effective system for communicating with the outside world. The structure that had been designed to correct the behaviour of the prisoners ended up being modified and "corrupted" by its occupants.

Dopo solo 21 anni di esistenza, Caseros, moderno carcere modello di Buenos Aires, sta per essere demolito. Nel 1984, con il riaffiorare della democrazia, il governo decise di aprire le porte delle celle, permettendo ai prigionieri di avere accesso ai corridoi. Il 6 giugno, una violenta rivolta lunga 20 ore finì con lo sferrare un duro attacco al cuore dell'intero sistema carcerario: 17 piani su 20 furono quasi distrutti. Ma la rivolta non fu condotta in modo 'irrazionale' o 'caotico'. Rispondeva, anzi, a un 'master-plan' orchestrato nei minimi dettagli dai detenuti stessi, con l'obiettivo di conquistare condizioni spaziali ideali.

Non-City. Il carcere 'ideale' è progettato per trasformare la "mente criminale". Tra le misure adottate dal sistema carcerario vi è quella di precludere ogni tipo di comunicazione tra i carcerati e il resto del mondo. Mentre tuttavia il carcere 'ideale' trasforma e corregge il carattere 'corrotto' del detenuto grazie alla sua architettura, Caseros ha invertito l'equazione: è stata l'architettura ad essere trasformata dalla personalità corrotta dei detenuti. Nonostante la posizione, a pochi minuti di auto dal centro della città, Caseros era stato studiato in modo da evitare ogni contatto con la realtà urbana. La cella individuale – la chiave dell'intero sistema – non aveva finestre. Luce e aria provenivano dalle lunghe strisce continue di finestre nel corridoio, posizionate abbastanza in alto da impedire la vista dall'interno verso l'esterno e viceversa.

Masterplan. I detenuti avevano due obiettivi: ridefinire le proprie condizioni di vita all'interno della prigione, condizioni imposte dal sistema a celle singole; e trovare un modo per comunicare con l'esterno, cosa che il sistema aveva sempre cercato di impedire. L'apertura delle porte delle celle, nel maggio 1984, è stato il primo passo verso il collasso dell'intero sistema. Alle guardie viene impedito l'accesso al corridoio anche per semplici ispezioni. La rivolta del 6 giugno ha creato le condizioni necessarie per sviluppare il loro piano. La distruzione di ogni singola parte del carcere non è stata eseguita in modo casuale, ma al contrario è servita a creare uno spazio completamente nuovo.

Fori. I fori aperti in facciata avevano l'obiettivo di creare un collegamento permanente tra il carcere e la città. Al contrario dei muri delle celle, realizzati in cemento, le pareti dei corridoi erano fatte di mattoni forati. I detenuti sono riusciti ad aprirsi un varco colpendoli con violenza con gli estintori. La nuova facciata 'porosa' è diventata una 'interfaccia'. Da quel momento, Caseros è stata sempre circondata da parenti e amici dei detenuti. I carcerati parlavano con i propri amanti in una versione 'rivisitata' di Romeo e Giulietta. Attraverso i fori nel muro, i prigionieri potevano comunicare con la città 24 ore al giorno. La facciata esterna e gli abitanti erano diventati tutt'uno. I muri parlavano.

Smurfing (Spostamenti). 1. Oltre che come strumento di comunicazione i fori permettevano ai detenuti anche di arrampicarsi sulla facciata e spostarsi di piano in piano. 'Smurfing' ('Pitufeo') è il termine da loro utilizzato per descrivere tale attività. 2. I detenuti distruggevano i servizi igienici all'interno delle celle per evitare che le guardie li chiudessero di nuovo all'interno. Scardinando i servizi, creavano anche un percorso all'interno del "muro umido": uno spazio per favorire "spostamenti interni" tra un livello e l'altro del carcere, senza essere visti.

Piccioni viaggiatori. Venivano distrutti i materassi per creare funi di stoffa, con le quali scambiare ogni tipo di merce – beni personali, droga e armi – attraverso i diversi piani del carcere.

Tende. Anche le cabine vetrate per le visite venivano distrutte, per poter avere contatti diretti e rapporti intimi con i visitatori esterni. Dopo la rivolta, le visite venivano organizzate all'interno del carcere e, in cerca di privacy, i detenuti misero a punto un sistema di tende appendendo le lenzuola al soffitto. Diventava impossibile, in questo modo, impedire i contatti e i rapporti intimi che anzi sono diventati un diritto acquisito dai carcerati.

"Do it yourself". I prigionieri distruggevano anche il sistema di approvvigionamento e distribuzione del cibo, con l'obiettivo di introdurre nuove modalità di fruizione più consone al loro "stile di vita". Dopo la rivolta del 1984, ai detenuti fu permesso di provvedere da sé al necessario per conservare e cucinare le vivande: frigoriferi, forni a microonde, lavandini, televisori e altri arredi vennero così introdotti tra le mura del carcere. Il governo si limitava a fornire, oltre allo spazio, acqua, gas ed energia elettrica. Come conseguenza di ciò, i detenuti si trovavano a essere divisi in vere e proprie classi sociali: alcuni prigionieri vivevano in 'lussuosi' appartamenti, altri in veri e propri 'tuguri'. Si stava costituendo una società urbana parallela.

Complicità criminale. Caseros era stato concepito come un paradigma della più moderna architettura: la sua forma derivava direttamente dalla funzione. L'architettura era stata però successivamente trasformata in un mero sistema di sorveglianza, venendo meno alle intenzioni originali. Ciononostante, la forma rimaneva collegata alla funzione. Quello che invece era del tutto cambiato, era il destinatario. La trasformazione della facciata, dalla sua originale natura 'impermeabile' alla successiva condizione 'porosa', rivelava l'inversione del rapporto tra l'architettura e i suoi occupanti.

Gaspar Libedinsky, *architetto, si è laureato alla Università di Buenos Aires (UBA), si è specializzato e ha insegnato presso l'Architectural Association (AA) di Londra. Ha collaborato con OMA (Rotterdam), attualmente lavora nello studio Diller Scofidio+Renfro (New York). Il tema trattato nel suo articolo e la tesi che ne emerge sono frutto di una serie di interviste al direttore di Caseros e ai detenuti, e dei suoi studi su Caseros e altri istituti penitenziari.*

Caseros, the 'Modern Model Prison' in Buenos Aires, is being demolished after just 21 years of existence. In 1984, together with the country's re-establishment of democracy, the prison opened the gates of its cells and prisoners gained access to the prison corridors. The corridors were not designed to house inmates. Three weeks after the new regime was put onto practice, on June 6th, a 20 hour riot attacked the core of the prison's system.

17 out of its 20 storeys were massively destroyed. The riot was not carried out in an 'irrational', 'chaotic' way. On the contrary, it responded to a highly orchestrated 'master-plan' by inmates to achieve their desired spatial conditions.

Non-city. The 'ideal' prison is designed to transform the 'criminal mind'. In order to achieve the desired transmutation, no communication should occur between the inmate and the world at large.While the 'ideal' prison transforms the prisoner's 'corrupted character' through architecture, 'Caseros' represents the inversed equation: the transformation of architecture through corrupted character. Despite being located just 7 minutes drive from the city center, Caseros was not planned to have any contact with the city. On the contrary, it was designed to be its 'exclusion'.

The individual cell – the key to the whole system– had no windows. Light and ventilation were provided through the strip of continuous windows located on the corridor, high enough to avoid inmates from looking through them and be seen from outside.

Masterplan. Caseros' inmates had a scheme:

– to re-define their own living conditions which were imposed and dictated by the cell system – to achieve the desired communication the entire system was designed to prevent.

The opening of the cells to the corridors in May 1984 marked the collapse of the existing system. Once inmates controlled the corridors, never again were prison officers allowed to access them for inspection. The riot in June 6th created the necessary infrastructure for the scheme to develop. The destruction of each of the different targets was not made randomly. On the contrary, it guaranteed the creation of a desired new spatial organization.

The destruction of a system became the construction of another.

Holes. were made in facades in order to be permanently connected with the city. These were made by banging fire extinguishers against the corridor walls which, unlike the concrete cell walls, were just made out of hollow brick. The new porous façade established an 'interface' between the prison and the city. Caseros became permanently surrounded by the inmates' girlfriends who talked to their beloved ones in an inversed 'Romeo and Juliet' fashion.Through these holes prisoners could talk to the city 24 hours a day. Facades and inhabitants fused. Walls talked.

Smurfing. 1. Holes served as a communication system between inmates. Through these holes prisoners accessed the facades and climbed in a 'spider-man' way from hole to hole and floor to floor. The activity became known as 'smurfing' ('pitufeo'). 2. Inmates destroyed their in-cell WC in order to prevent authorities from locking them up again in their cells. By removing their WC they also managed to access the void along the 'wet wall': a space for 'internal smurfing'.

Pigeons. Inmates destroyed their mattresses to create fabric cables to exchange property, drugs and weapons between different levels and the surrounding streets.

Tents. Inmates destroyed the glass visiting cabins in order to get contact and sexual relations with their visitors. After the riot contact visits were allowed to take place in the prison's internal playgrounds. In their search for privacy, inmates created 'tents' by hanging blankets from cables attached to the ceiling. Sexual relations were then impossible to prevent.

D.I.Y. Prisoners destroyed the food production and distribution system in order to bring into the prison their own original lifestyles. After the 1984 riot inmates were allowed to bring into the prison their own food, fridges, ovens, microwaves, and sinks.The State only supplied the inmates with the physical space, and water, gas and electricity connections. Social classes developed within the prison. Some prisoners lived in luxurious 'neighborhoods', others lived in 'slums'. A parallel urban condition was re-created inside the prison.

Partner-in-crime. Caseros was conceived as a paradigm of 'modern' architecture: its form followed its function. Architecture was transformed into an enemy of surveillance rather than its primary means. Despite its extreme transformation its form remained related to function. What was inverted, however, was for whom form functioned for. The transformation of its façade from its original impermeable nature to its new porous condition revealed the inversion in architectural servitude.

Gaspar Libedinsky *is an architect. He studied at the University of Buenos Aires (UBA) and the Architectural Association (AA) in London, where he has also taught. He has worked for OMA in Rotterdam and currently works for Diller Scofidio+Renfro in New York. The subject of his article and the resulting hypothesisis is the result of a series of interviews with the Director of Caseros and with the detainees, as well as his studies on Caseros and other penitentiary institutions.*

Dal 1979, Caseros è parte integrante del quartiere di Parque Patricios, a pochi minuti dal centro storico di Buenos Aires. Cosa ha significato per gli abitanti del quartiere vivere accanto al carcere? Malena Perkins ha raccolto le loro testimonianze

Pepe Bauza
Proprietario di un bar all'angolo con Caseros

I clienti sono cambiati molto. Prima a frequentare il mio bar era soprattutto la gente del carcere: amici, fidanzate, amanti. C'erano molti analfabeti che venivano qui affinché leggessimo loro le lettere che gettavano i reclusi. L'ambiente era diverso. Ora il quartiere è meno sicuro. Abbatterlo mi sembra un'azione scorretta, quando vedi la gente che muore di fame e di freddo perché è costretta a dormire per strada.

Pepe Bauza
Café owner on the corner of Caseros

My clientele has changed a lot. Before, most customers were connected to the jail – friends, lovers and fiancées. There were many illiterates that came here to have us read the letters that the inmates threw down to them. The feeling was different. Now this neighbourhood is less safe. Knocking down the jail doesn't seem right when I see homeless people dying in the streets of cold and hunger.

Juan Carlos Herrera
Kinesiologo dell'Ospedale Garrahan, di fronte a Caseros

Il problema è come demoliranno il carcere. L'implosione produrrà molta polvere, che rischia di infiltrarsi all'interno dell'ospedale portando con sé funghi e microbi. I pazienti più gravi, quelli per esempio che hanno subito un trapianto, corrono seri rischi. Hanno detto di voler avvolgere con un telo di nylon l'intero ospedale. Chiuderlo? Purtroppo, è impossibile. Questa è una struttura complessa, ci sono sei centri di terapia intensiva. Non puoi portare i letti in strada...

Juan Carlos Herrera
Kinesiologist at Garrahan Hospital, across the street from Caseros

The problem is the way they are going to demolish the prison. The implosion will kick up a lot of dust, and it might filter into the hospital bringing germs and fungi. The weakest patients, for example transplant patients, will be at serious risk. They said they wanted to wrap the whole hospital in nylon sheeting. Close it off? Unfortunately, that's impossible. This is a complex institution – there are six intensive care wards. One cannot wheel the beds out into the street.

Miguel Angel Redondo
Imprenditore

Io non vivo nel quartiere, ma sono cliente fisso di questo bar da 18 anni. Dopo la chiusura della prigione c'è meno sicurezza. Hanno eliminato tutte le postazioni dei militari della zona. Per quanto riguarda la prigione, io non la demolirei. Piuttosto, la convertirei in abitazioni, scuole, un museo... Era un edificio di ultima generazione. Abbattere un palazzo di tale mole solo perché l'aveva inaugurato Videla, non ha senso. È semplicemente un edificio: l'ideologia non c'entra.

Miguel Angel Redondo
Entrepreneur

I don't live in the neighbourhood, but I have been a steady customer of this cafe for 18 years. Since the closing of the prison, there is less safety. They have eliminated all the military posts from the area. As for the prison, I wouldn't knock it down. I'd like to see it turned into housing, a school, a museum. It was a latest-generation building. To demolish such a large building just because Videla inaugurated it doesn't make sense. It's just a building; ideology should not be an issue here.

Norberto Diaz
Tassista

Le urla erano terribili. Era uno 'spettacolo' funesto. Ma ci si abitua a tutto. Una volta una guardia del carcere mi ha detto: "Se io ti raccontassi tutto ciò che accade all'interno, non riusciresti a comprendere". C'erano però anche situazioni emozionanti, come le fidanzate che restavano tutta la notte a parlare con i carcerati per sostenerli. E loro che urlavano: "Aspettami ancora un po', che presto uscirò di qui...".

Norberto Diaz
Taxi Driver

The shouting was terrible. It was a sorry sight. But you get used to everything. One day, a prison guard said to me, "Even if I were to tell you all the things that go on inside, you wouldn't be able to grasp what I was talking about." There were moving scenes, too, like the girlfriends that would stay there all night talking to the prisoners, giving them moral support. And they would yell down, "Wait a little longer, I'll be out of here soon."

From 1979, Caseros was an integral part of the Parque Patricios district, just a few minutes from the historic centre of Buenos Aires. What did it mean for the inhabitants to live next near the prison? Malena Perkins has collected their testimonies

Carlos Coronel
Parrillero

All'inizio, più che la paura era la curiosità ad attirarci. Ma, dopo aver vissuto qui per diversi anni, spettatori delle sommosse e di tanti altri avvenimenti, è normale che anche la cosa più straordinaria diventi routine. Il caos provocato dal carcere ha sempre sollevato un certo interesse, la gente si riuniva, si accalcava, i detenuti erano continuamente aggrappati alle inferriate e rappresentavano, in sé, una sorta di spettacolo. Al punto da trasformarsi quasi in un'attrazione turistica. Ricordo che nel corso di una delle sommosse più gravi, i carcerati catturarono una guardia. Lo tenevano per i piedi, appeso a testa in giù, facendo uscire la testa da uno dei fori in facciata. Minacciavano di lasciarlo cadere nel vuoto, se il giudice non si fosse presentato immediatamente. Di notte, invece, arrivavano le fidanzate dei detenuti che, stando affacciati dai fori, conversavano di qualunque cosa.

Carlos Coronel
Barbecuer

At first, we were more curious than afraid. But after having lived here for a few years and witnessing insurrections and a lot of other incidents, even the most extraordinary goings-on become routine.
The chaos animated by the prison has always aroused interest – people met with each other, they crowd around. The inmates were constantly hanging onto the bars. The general picture was a spectacle of sorts. It was almost like a tourist attraction. I remember how during one of the more alarming insurrections, the inmates got hold of a guard. They held him by his feet and hung him upside down with his face sticking out of one of the slots in the façade. They threatened to drop him to the ground if the judge was not immediately brought to them.
During the evenings, the inmates' girlfriends would come around to visit and they would talk through the slots about all kinds of things.

Iris Libertad Gallardo
Casalinga

I detenuti non ci hanno mai dato fastidio. In qualche modo ci rispettavano. Quando qualcuno usciva, a pulire il marciapiede o a stendere la biancheria sul terrazzo, ti urlavano "ciao vicina" e tu dovevi salutarli con la mano, così non ti disturbavano più.
Non posso dire lo stesso delle guardie carcerarie che rendevano la vita impossibile ai parenti in visita. Gli agenti usavano perfino le fionde per lanciare pietre alle donne dei detenuti che stavano in piedi in mezzo alla strada. Urlavano loro parole volgari e queste rispondevano a tono. Era diventato difficile perfino invitare a casa propria parenti o amici, non potevi, per esempio, festeggiare un compleanno. Io ho 71 anni e le mie nipoti adolescenti, non potevano venirmi a trovare. Vivevamo un po' come "prigionieri dei prigionieri".

Iris Libertad Gallardo
Homemaker

The prisoners never bothered us. In some ways, they respected us. When one of us went out to sweep the sidewalk or hang up the washing on the balcony, they would shout "Hi, Mrs. Neighbour!" and you would just greet them with a wave of your hand and they wouldn't carry on after that.
I cannot say the same of the prison guards. They made the lives of visiting family members impossible. The officers even used slingshots to shoot stones at the inmates' women who were standing out in the street. They shouted vulgarities at them, and the women responded in kind. It had become difficult to invite family or friends over to our house. It had even become difficult to celebrate a birthday. I am 71 years old and my teenage grandchildren couldn't come and visit me. We were almost like "prisoners of the prisoners".

Claudia Lopez
Casalinga

Io abito all'angolo e da lì si sentiva tutto. A turbarmi erano soprattutto le visite dei parenti, non i carcerati. Le donne si fermavano qui e urlavano ai propri fidanzati. Litigavano: era come vivere nelle case popolari o guardare una telenovela. Tutti erano al corrente di tutto. Una volta, mia madre stava andando a prendere l'autobus quando un recluso le gettò un sasso avvolto in una lettera. Sopra c'era scritto: "La mia famiglia non sa dove sono. Può avvisarli?". Ricordo anche che un'altra volta è venuto Maradona a visitare il suo manager, Guillermo Coppola, detenuto per narcotraffico.
Il carcere dava sicurezza al quartiere. Prima, via 15 Novembre e viale Caseros erano chiusi al traffico. Potevo giocare con mio figlio sulla porta di casa. Ora non più, perché non ci sono poliziotti che vigilano. I furti e gli ubriachi per le strade sono più frequenti adesso.

Claudia Lopez
Homemaker

I live on the corner and you could hear everything from there. The thing that bothered me most was the visits from family members, not the prisoners. The women stopped here to call out to their men. They fought. It was like living in the projects or watching a soap opera. Everyone knew all the different stories. Once my mother was walking to the bus stop when one of the inmates threw down a rock wrapped with a letter. It said: "My family doesn't know where I am. Can you tell them?" I remember another time when Maradona came to visit his manager, Guillermo Coppola, who was locked up for drug trafficking. The jail made the neighbourhood safe. Before, Calle 15 de Noviembre and Avenida Caseros were closed to traffic. I was able to play with my son on the stoop. No longer. There are no police officers making rounds. Thieves and drunkards on the streets are more frequent now.

Esther Negreti
Pensionata

Il carcere non mi ha mai dato fastidio. Mi preoccupa invece il modo in cui sarà demolito. La mia casa è piena di fessure e, se usano l'esplosivo, rischia di crollare. Hanno detto che sarebbe passata una società di assicurazioni tedesca ma non si è ancora visto nessuno. Ho chiesto a chi si occupa dell'implosione: "Devo evacuare la mia casa?". Mi ha risposto di non preoccuparmi. Ma io mi sento presa in giro, non credo alle sue parole.

Esther Negreti
Pensioner

The jail never gave me any problems. But now I worry about how they're going to demolish it. My house is full of cracks, and if they use explosives it could collapse. They told me a German insurance company would come to call, but I haven't seen anyone come by yet. I asked a person in charge of the implosion if I would have to evacuate my home. "Don't worry about a thing," he answered. But I feel like I'm being deceived. I don't believe what he says.

Vita e morte di un carcere modello
Life and death of a model prison

di/by Patricia Bullrich

© La Nacion

L'8 agosto del 2000 chiude i battenti uno dei monumenti della decadente Argentina. Il carcere di Caseros serra per l'ultima volta i suoi lucchetti. Sul furgone cellulare si allontana anche l'ultimo detenuto, abbandonando quello che in 21 anni aveva finito col trasformarsi da edificio ultramoderno, sinonimo del progresso nazionale, in uno stabile in completo disfacimento. Il progetto era concepito come un gigantesco 'hotel' con regime di detenzione a celle singole. Ed era destinato ad ospitare i detenuti sotto processo soltanto per brevi periodi. Nell'edificio adiacente, che non fu mai realizzato, avrebbe dovuto trovare spazio il tribunale.

Il 15 giugno del 1960, con la posa della prima pietra, cominciava il sogno di una giustizia rapida, capace di offrire spazi moderni e di qualità anche ai delinquenti. Ma la democrazia durò poco e, con lei, andò in fumo anche l'utopia di chi aveva progettato l'opera. Il 23 aprile del 1979, quando il carcere fu inaugurato sotto la dittatura militare di Jorge Rafaél Videla, le sue celle furono riempite di prigionieri politici e detenuti ordinari, destinati a convivere per decenni in uno spazio ristretto pensato per trascorrervi solo poche settimane. L'imponente immobile si dimostrò più fragile di quanto sembrava. I suoi nuovi abitanti permanenti non riuscirono a sopportare le modalità di reclusione e iniziarono a esigere dall'architettura ciò che questa non poteva offrire: luce naturale, luoghi di ricreazione e socializzazione.

Nel momento in cui aveva deciso di convertire un luogo di passaggio in una residenza permanente, il governo era stato il primo a non rispettare il suo stesso contratto sociale. E, nel 1984 al sorgere della democrazia, proprio in tale inadempienza i carcerati intravidero la possibilità di adattare l'edificio alle proprie esigenze. Iniziarono le pressioni perché le porte delle celle che si affacciavano sul corridoio fossero aperte e il presidente Raúl Alfonsín cedette alle richieste, senza però prevedere fino a che punto quella decisione avrebbe segnato la storia istituzionale della giovane democrazia. Per riuscire a garantire la propria sopravvivenza con le porte delle celle ormai aperte, gli agenti furono infatti costretti a scendere a patti con i detenuti, finendo col diventare parte integrante della cultura criminale. Si vennero così a creare due tipi di penitenziario, quello formale e l'informale. Nel primo, tutte le sere si procedeva all'appello dei carcerati, si effettuavano regolari controlli e, prima di ogni visita, parenti e amici dei detenuti erano perquisiti. Nella struttura informale, invece, i capi dei banditi con la complicità dei funzionari, percorrevano l'intero edificio attraverso le tubature e costruivano migliaia di meandri dove l'autorità non riusciva ad avere accesso. Giorno dopo giorno, in modo impercettibile, il carcere iniziava a essere demolito.

Caseros era diventato l'"altra faccia", il contrario di uno spazio che si può tenere sotto controllo da un unico punto di osservazione, principio alla base di un normale sistema penitenziario. In questo luogo privo di sorveglianza dove i carcerati si nascondevano come topi ed erano in grado di sbucare fuori in qualsiasi momento e luogo, le chiavi avevano smesso di essere uno strumento di potere. Dopo ventuno anni, era impossibile scorgere anche la più piccola differenza tra chi doveva fare rispettare la legge e chi invece doveva scontare una condanna. Era il mondo di Caseros, dove ogni cosa si era trasformata in merce di scambio. La sua cultura si era andata costruendo giorno dopo giorno: una struttura di violenza, di corruzione e di morte, dove prigionieri e funzionari vissero le storie più incredibili. Morti su commissione, privilegi per coloro che possedevano denaro, droga e prostituzione avevano trasformato il carcere in una fabbrica di delinquenti con e senza divisa. In uno dei suoi cortili interni, scoprimmo uno spazio amministrato dagli ufficiali carcerari dove i prigionieri avevano il compito di smontare le parti riutilizzabili delle auto rubate. L'episodio più grave coinvolse un detenuto e un agente che, insieme, uscirono dal carcere per compiere una rapina e finirono per uccidere un poliziotto.

Nel corso della mia visita in qualità di sottosegretario alle politiche penitenziarie mi resi conto che quello spazio non era recuperabile, l'unica possibilità era chiuderlo. Tale scelta implicava però una decisione che andava al di là della semplice demolizione di un edificio. Significava riorganizzare il sistema carcerario in modo che fosse in grado di offrire una politica di riabilitazione, e mettere in atto una diversa logica di formazione dei funzionari. Ci vollero sei mesi per raggiungere l'obiettivo. Nessuno se ne voleva andare.

Quando, finalmente, vidi uscire l'ultimo essere umano pensai a quanto era stato breve il tragitto tra la realizzazione del modello di Caseros – orgoglio di uno Stato proiettato verso lo sviluppo – e la sua definitiva chiusura, come corollario di uno Stato predatore. L'edificio, nel corso di tale insignificante percorso storico, era diventato inservibile. L'immensa mole giaceva come un corpo dopo un'autopsia: svuotato di tutti i suoi organi vitali. I percorsi interni costruiti dai carcerati avevano distrutto il sistema di riscaldamento e le tubature del gas, fino a trasformare la solidità in rachitismo. Tutti gli studi finirono col dimostrare che era più economico costruire una nuova architettura, piuttosto che cercare di recuperare gli impianti. Lo stato fisico dell'edificio e le esigenze sociali si coniugavano nella necessità di demolire non solo la struttura, ma anche il suo significato.

Oggi Caseros, simbolo della decadenza argentina, è stato rimpiazzato da due nuove carceri, costruite nei sobborghi sulla base di uno schema orizzontale fatto di moduli indipendenti e celle autosufficienti, complete di servizi di riabilitazione: per lo studio, la ricreazione e il lavoro, secondo un concetto più umano della reclusione. Buenos Aires, una bella città nonostante la crisi e i malgoverni, deve prendere la decisione di spostare le sue strutture penitenziarie al di fuori dei confini metropolitani. Le carceri urbane, infatti, non sono in grado di svolgere in modo adeguato la loro funzione di riabilitazione sociale. La capitale argentina possiede ancora spazi di tirannia che deve sradicare, pensando che una città democratica deve riuscire ad esserlo in ogni suo spazio, compresi quelli che riserva a coloro che non si adattano alla società. Dove ora sorge Caseros saranno realizzati una scuola, un parco e un centro culturale affinché la gente costruisca la contro-immagine di ciò che fu quel terreno e l'aria, ancora impregnata di reclusione, si permei di educazione e convivenza. Così sogniamo Buenos Aires: come uno spazio di libertà.

Patricia Bullrich *è stata ministro del lavoro sotto il governo di Fernando de la Rúa. In qualità di sottosegretario alle politiche penitenziarie, ha avuto il compito di amministrare le carceri nelle quali è stata detenuta durante il periodo della dittatura argentina. Attualmente, è il leader del partito "Unión por Todos".*

On August 8th, 2000, a monument of Argentine neglect closed its doors. The Caseros prison sealed its doors shut for the last time. The last detainee was driven away in a segregation-cell van, abandoning that which in the course of 21 years had gone from being an ultramodern building synonymous with national progress, to one that had fallen into utter decline. The jail's design had been conceived as a gigantic 'hotel' with single-occupant detention-cells. It was designed to house detainees in the process of being heard in court, for short periods of time. An adjacent building, never built, would have contained the courtroom.

With the setting of the first stone on June 15th, 1960, the dream of swift justice began, one that would offer modern and high-quality living conditions even to offenders of the law. But democracy did not last, and with it, the utopia of the people who built the prison went up in smoke. Twenty years later, on April 23rd, 1979, the jail was inaugurated under the military dictatorship of Jorge Rafaél Videla. Its cells were filled with both political prisoners and ordinary detainees, destined to live together for decades in restricted spaces meant to be used for only a few weeks at a time. The impressive building proved to be more fragile than it had seemed. Its new permanent inhabitants were unable to cope with the confinement configurations and began demanding from the design that which it could not offer: natural light, recreation yards, handicraft rooms and intimacy for couples.

By deciding to convert a short-term institution into a permanent residence, the government broke its social contract. And when in 1984 democracy dawned, the inmates saw the possibility to adapt the building to their own needs. They started pressing for open cell doors, and President Raúl Alfonsín gave in to the requests. However, he was unable to foresee to what extent that decision would mark the institutional history of the budding democracy. In order to guarantee their own survival with the doors of the cells open, the guards were forced to make deals with the inmates and they ended up becoming an integral part of the criminal culture. Thus, two different levels of penitentiary were created: an official and an unofficial one. In the former, a roll call of prisoners was held each evening. There were regular inspections and friends and family of the inmates were searched before each visit. In the unofficial part, the heads of the criminal groups were able to penetrate the whole building via its ducts and constructed thousands of passageways – with the complicity of the wardens. Day by day, the inaccessibility of these hidden passageways to the authorities began to undermine the prison.

Caseros had become the "other face", the complete opposite of a place that can be controlled from one observation point, which is one of the basic principles of the penitentiary system. In this no-man's land without surveillance, where prisoners hid like rats and could pop out anywhere and anytime, keys had stopped being an instrument of power. After 21 years, it was impossible to tell the difference between who was there to have the law be respected and who was locked up for legal offence. It was the world of Caseros, where everything was sold, and everything was bought. Its culture was shaped slowly and steadily, day by day. It was a framework of violence, corruption and death, where prisoners and guards were part of the most incredible events. Deaths by commission, privileges for those with money, drugs and prostitutes had turned the jail into a factory of criminals, both with and without uniforms. In one of its inner courtyards, we discovered a room ruled by prison guards where the inmates' duty was to take apart stolen automobiles for re-usable parts. The worst episode involved a detainee and a guard who left the prison to commit a hold-up and ended up killing a police officer.

During my visit to the jail as Secretary of Criminal Politics and Penitentiary Matters, I realised that it was not possible to gut and refurbish; the only solution was to close down as soon as possible. That choice implied a profound decision, one that went beyond the simple demolition of a building. It meant re-organising the prison system in a way that would offer political rehabilitation and apply a different logic in the training of the guards and wardens. Six months were needed to reach this objective. No one wanted to leave the prison. When I saw the last human being leave, I meditated upon how little time had passed between the realisation of Caseros as a model institution that represented the pride of a development-driven State, and its shutting down as a corollary of a predator State. The building had become useless in such an insignificant length of time. Its immense mass was slumped like a body after an autopsy, emptied of all its vital organs. The inner passageways that the inmates had bored through the jail had destroyed the heating system and the gas pipes, transforming its solid construction into a flimsy instability. Different studies all ended up demonstrating that it would be less expensive to erect a new building rather than try to salvage the utility plants. The construction's physical state and social requirements converged in the need to demolish the structure and what it now stood for.

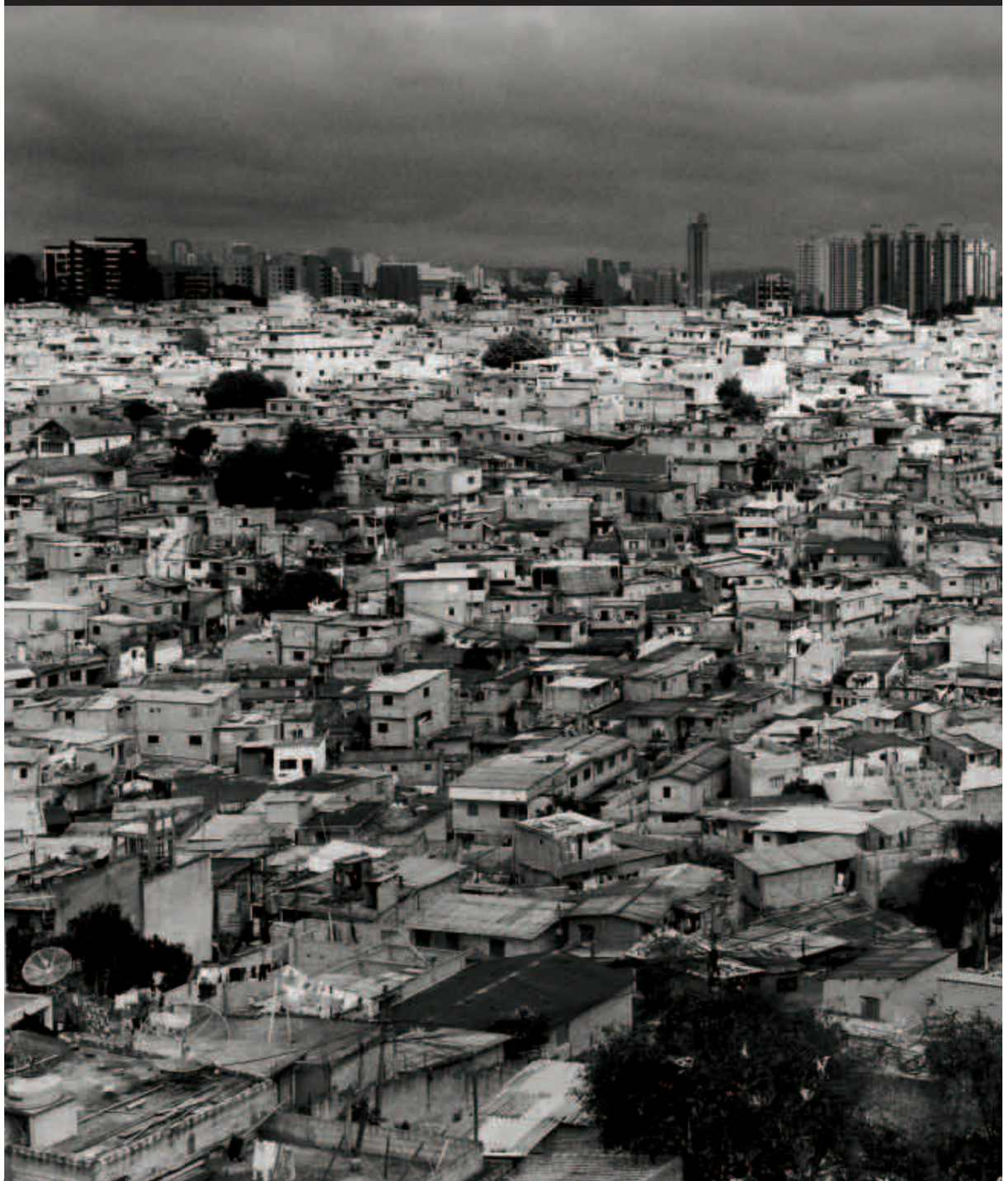
Caseros, a symbol of Argentina's neglect, has now been replaced by two new institutions built in the suburbs and based on a horizontal layout made up of independent units and autonomous cells. There are rehabilitation rooms for study, recreation and work that are set up along the lines of a concept more humane than one of confinement only. Buenos Aires, a beautiful city despite the crisis and the bad governments, must take the decision to move its penitentiaries outside of its boundaries. Urban prisons, in fact, are unable to adequately do their job of social rehabilitation. The Argentine capital still has places of tyranny that it must eradicate, if our idea is that a democratic city needs to be democratic in all its places, including those that it reserves for citizens who do not adapt to society. Where Caseros stood, a school, a park and a commercial complex will be built so that the people can construct a counter-image of that which the land and air holds within. Still impregnated with imprisonment, it must become permeated with education and conviviality. This is what we dream Buenos Aires of becoming: a place of liberty.

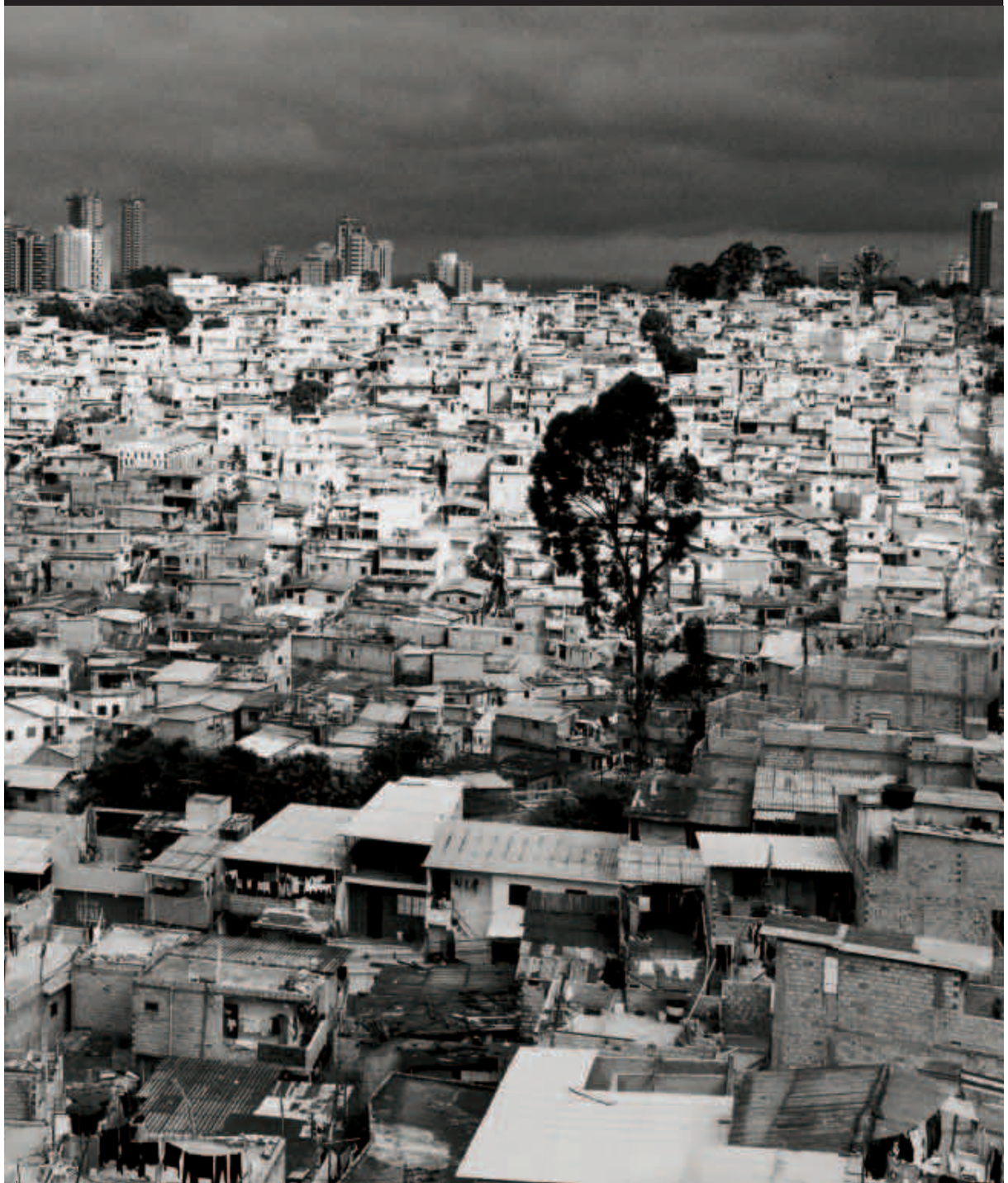
Patricia Bullrich *was Ministry of Labour under Fernando de la Rúa Government . As Secretary of Criminal Politics and Penitentiary Matters, she was ironically charged with administrating the same prisons of which she had been a prisoner under Argentina's dictatorship. She is currently president of the political party "Unión por Todos".*

Mimmo Jodice/São Paulo

Sostiene Mimmo Jodice di aver compiuto "un viaggio dentro la città con uno sguardo da visionario". Un'avventura visiva nel cuore della capitale economica del Brasile, della quale *Domus* presenta un'anticipazione e che, da novembre, sarà in mostra presso il MASP di São Paulo

Mimmo Jodice describes his photographs as "a journey inside the city seen through the eyes of a visionary". *Domus* presents a selection of images from this visual adventure in the heart of Brazil's economic capital which will be exhibited at São Paulo's MASP in November





inemas: 235 | Latitudine 23°32.0'S – Latitude 23°32.0'S | Estensione 1.509 km² – Area 1,509 km² | Musei 72 – Museums 72 | Biblioteche universitarie 115 – University libraries 115 | Età media di matrimonio: uomini 31 anni/donne2
nni – Average age of marriage: men 31/women 28.6 | Nascite da parto cesareo 48,4 % – Births by Caesarean section 48.4% | Consumo di energia elettrica (2002) 20.949.604.381 kWh – Electricity consumption (20
0,949,604,381 kWh | Aziende di pesca (2001) 50 – Fishing companies (2001) 50 | Crimini contro la persona (2002) 98.849 – Crimes against persons (2002) 98,849 | Longitudine 46°37.0'W – Longitude 46°37.0'W | Totale taxi (20
2.097 – Total taxis (2003) 32,097 | Abitanti/automobili (2002) 2,47 – Inhabitants per automobile (2002) 2.47 | Estensione totale della metropolitana (2003) 57,8 km – Total area of underground railway (2003) 57.8 km | Numero

tazioni del métro (2003) 52 – Number of underground stations (2003) 52 | Tariffa della metropolitana 1,90 reali – Cost of underground railway ticket 1.90 reals | Totale parti (2002) 104.988 – Total births (2002) 104,988 |
ubbliche pavimentate (1998) 11.916 km – Paved public pavements (1998) 11,916 km | Elettori (2004) 7.595.993 – Electoral roll (2004) 7,595,993 | Telefoni pubblici 153.027 – Public telephones 153,027 | Numero di semafori (20
omuni 5.325, 'intelligenti' 998 – Number of traffic lights (2003) common 5,325, 'intelligent' 998 | Aree verdi (1995) 45.258.909 m^2 – Green spaces (1995) 45,258,909 m^2 | Persone investite (2000) 11.841 – People run over (20
,841 | Incidenti di traffico (2000) 183.575 – Traffic accidents (2000) 183,575 | Aeroporti 4 – Airports 4 | Vie pubbliche non pavimentate (1998) 2.937 Km – Unpaved public pavements (1998) 2,937 km | Totale motociclette e simili (20

I dati si riferiscono al Municipio di São Paulo/Data refers to Municipality of São Paulo – Fonti/Sources: www.seade.gov.br – www2.prefeitura.sp.gov.br

34.897 – Total motorbikes or similar (2002) 434,897 | Emergenze nautiche (2000) 892 – Nautical emergencies (2000) 892 | Longevità media (2000) 65 anni – Average life expectancy (2000) 65 years | Matrimoni registrati (200
0.035 – Registered marriages (2002) 50,035 | Divorzi (2002) 9.771 – Divorces (2002) 9,771 | Cimiteri municipali 22 – Municipal cemeteries 22 | Totale mezzi di trasporto (2002) 5.474.018 – Total number of means of transport (200
,474,018 | Totale di lavoratori in regola: 3.204.202 – Official number of workers: 3,204,202 | Totale Automobili (2002) 4.277.326 – Total automobiles (2002) 4,277,326 | Alimenti più economici: biscotti, frutta di stagione, miele
ropoli, succo d'arancia naturale e pastorizzato – Cheapest foodstuffs: biscuits, seasonal fruits, honey and propolis, natural and pasteurised orange juice | Imprese edili (2001) 13.845 – Building contractors (2001) 13,84

Iñaki Abalos
Osservatori

La meccanica di osservazione della natura comincia con la salita ad un'altura privilegiata; sia essa lo scoglio dei balenieri di San Sebastian o gli Osservatori di Jaipur o il Monte Ventoux del Petrarca, lo sguardo diviene sempre più intenso grazie all'isolamento e all'ascensione. Tuttavia, un Osservatorio è diverso da un belvedere o da una torre, come dimostra l'Osservatorio solare che Myron Goldsmith ha edificato a Kitt Peak.
Diversamente dagli esempi precedenti, si tratta in questo caso di una struttura vuota, un'architettura tridimensionale e non bidimensionale come una garitta; composta da un doppio movimento verso l'alto e verso il basso e, inoltre, verso l'interno della torre e del pensiero umano.
L'Osservatorio di Kitt Peak è una struttura spaziale che cerca di fissare e di unificare la vista e la conoscenza.

I moderni hanno cercato a stento di unire questo doppio movimento esterno ed interno pensando a costruzioni verticali. Affascinati da reticoli, vetri e ascensori, ma soprattutto dai grattacieli americani, hanno semplicemente capito quanto la costruzione in altezza fosse un meccanismo che consentiva di reimpostare le relazioni tra natura e cultura, la relazione tra arte e paesaggio, compresa la tipologia del museo. Tutti questi temi sono stati anticipati da alcuni moderni eterodossi quali, tra gli altri, Erich Mendelsohn o Bruno Taut, ma soprattutto da Patrick Geddes, che propose per la sua Biopolis una nuova tipologia, le Outlook Towers, che avrebbero permesso ai cittadini di capire i legami tra natura e manufatti e di vedere la città avviluppata con il proprio territorio per formare un ecosistema. Un programma indissolubilmente legato all'altra grande proposta di Geddes, quella per la quale è più famoso, la "Valley Section" come modello di interpretazione della città. Geddes ha concepito entrambe le idee come complementari, nel senso che ad una nuova concezione della città come ecologia artificiale, dotata di leggi regolari, corrispondeva una nuova formula per interpretare la città come mescolanza di cultura e natura: una nuova tipologia monumentale e definitiva.

Le torri di osservazione di Geddes, di disegno incerto nella loro immagine ma non nella loro struttura, invitavano a realizzare un percorso che cominciava salendo ad una camera oscura installata sulla terrazza da dove si poteva godere una vista panoramica integrale della città – in questo caso, Edimburgo – e della cornice fisica che la circondava, per procedere poi a scendere di piano in piano addentrandosi in una sequenza di aree tematiche: Edimburgo, Scozia, Linguaggio, Europa, Mondo, in una catena la cui finalità era quella di rendere accessibile al cittadino una nuova consapevolezza dei propri legami con la natura e la città.

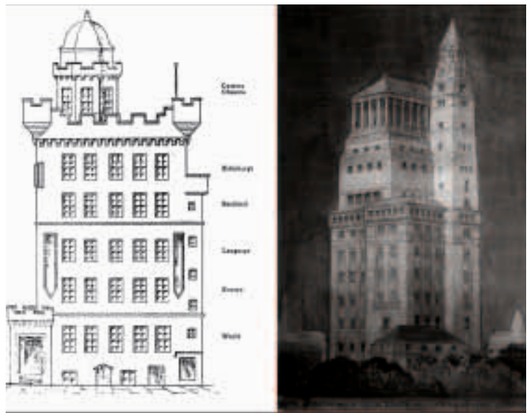
Facciamo bene attenzione alla sequenza che Patrick Geddes ci invita a seguire nella sua passeggiata verticale: innanzitutto saliamo e solo così facendo accediamo ad una nuova conoscenza offerta dalla visione panoramica.
L'osservazione panottica da un punto dominante attiva la visione e, attraverso di essa, inizia l'immersione in un processo che collega gradualmente percezione e conoscenza passando attraverso la natura, ciò che sta "lì di fuori", arrivando al sapere, alla mente attraverso processi che ne vanno aumentando l'astrazione, così come la sua scala fisica e temporale, mentre cresce il carattere introspettivo, interiorizzato.
È significativo che sulla terrazza, vicino alla camera oscura, Geddes disponga una sala in cui ci lascia soli, seduti nell'oscurità; uno spazio che non ha alcun contatto con l'esterno, con un'unica sedia in una trasposizione letterale del tema classico della mente come ripiegamento nell'intimo.

Ciò che è interessante qui è la necessità di una struttura fisica verticale che non è più vista come un belvedere o una torre, ma come parte di un processo che contiene due movimenti, l'uno di ascesa e di contemplazione, l'altro di discesa e di interiorizzazione.
La differenza con una struttura puramente visualista come è il grattacielo moderno è considerevole. I moderni hanno esplorato meglio l'ovvio, il panottico, la relazione tra visione e dominio.
La costruzione in altezza è rimasta ridotta alla costruzione di asettiche sale di comando galleggianti.

Senza dubbio, con questi dispositivi per mettere in rapporto la natura e la cultura, Patrick Geddes offre una visione singolare; una visione che rende quasi inevitabile citare, nonostante il suo uso reiterato, le note parole di Nietzsche sulla città: "*Arriverà il giorno – forse molto presto – in cui si riconoscerà ciò che manca alle nostre grandi città: luoghi silenziosi, vasti e spaziosi, per la meditazione; luoghi con grandi gallerie vetrate per i giorni di pioggia e di sole, ai quali non arriverebbe il rumore delle macchine né il vociare dei mercanti, e dove un costume sociale più raffinato dovrebbe vietare perfino al sacerdote di pregare ad alta voce: edifici e costruzioni che nel loro insieme esprimerebbero ciò che vi è di sublime nella meditazione e nell'allontanamento dal mondo. [...] Vogliamo trasformare noi stessi in pietre e piante, vogliamo passeggiare attraverso noi stessi quando circoliamo in queste gallerie e questi giardini*".

Spesso, come nella sua proposta per New York, Geddes non solo costruisce l'Osservatorio ma lo associa ad una struttura verticale museale, un museo civico che concepisce come un "Index Museum to the world" in cui i piani inferiori si riferiscono anche a quelli alti dell'Osservatorio, accogliendo mostre sulla cultura locale e "invitando a stabilire confronti tra i piani inferiori e quelli superiori, tra il locale e l'universale", come descrive Volker M. Welter nel suo libro *Biopolis*. In altre parole, le mostre collegate alla cultura locale ("un magazzino della memoria locale") mantengono una universalità manifesta grazie ai loro legami con i contenuti astratti dell'Osservatorio: formano cioè un insieme limitato di tipologie universali la cui organizzazione e compilazione è responsabilità e ragione d'essere del Museo-Osservatorio.

Gli Osservatori di Geddes possono essere visti oggi come una proposta visionaria attraverso la quale vedere non solo la relazione tra architettura e natura ma anche tra spazio e tempo: come macchine che mettono in gioco o intensificano le relazioni tra natura, manufatti, spazio e tempo.
Ma soprattutto come strumenti tecnici atti a reimpostare contemporaneamente la concezione commerciale delle costruzioni verticali e gli spazi museali: concependo l'altezza come un elemento fondamentale della relazione privilegiata tra natura e cultura.



Patrick Geddes. Torri di osservazione progettate per Edimburgo (sinistra) e New York
Patrick Geddes. Outlook towers designed for Edinburgh (left) and New York

Observatories

The mechanism for observing nature begins with a climb to a privileged watchtower. No matter whether it is the whalehunters' hill in San Sebastian, the Jaipur Observatories or Petrarch's Mt. Ventoux, our gaze is always intensified thanks to isolation and ascent.
Comparing Myron Goldsmith's Solar Observatory on Kitt Peak with these examples, however, we can see that an observatory is different from a lookout or a watchtower. An observatory is a hollow structure. It is 3-D architecture as opposed to a watchtower's 2-D form.
It consists of a double movement going up and down as well as into the tower and a person's thoughts. It is a spatial structure that strives to fix and merge our gaze and our knowledge.

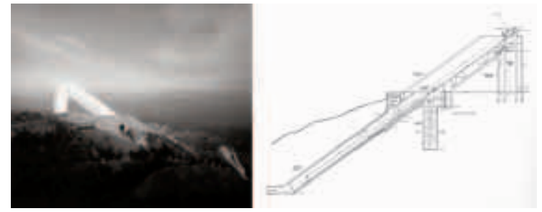
The modernists scarcely perceived this double exterior and interior movement when they thought of vertical buildings. Fascinated by grids, glass elevators, but above all by American skyscrapers, they barely understood how tall buildings were a mechanism that facilitated a rethink on the relationship between nature and culture, the connections between art and landscape and even museum typology. All these issues were anticipated by some of the heterodox modernists like Erich Mendelsohn and Bruno Taut, but above all by Patrick Geddes, who proposed a new typology, the Outlook Towers, for his Biopolis that enabled citizens to understand the connection between nature and artifice and perceive the city intertwined with its territory in an ecosystem.

This programme was inextricably linked to Geddes's other great proposal for which he is more famous, the "Valley Section", as a model for the interpretation of the city. Geddes regarded the two ideas as complementary. This concept saw the city as an artificial ecology, endowed with regular rules, which corresponded to a new way of interpreting the city as a mixture of culture and nature- essentially a new monumental typology.

Geddes's observation towers, drawn with an uncertain figure but not structure, encouraged visitors to follow a route that began with a climb up to a "*camera obscura*" installed on the roof for a panoramic view of the city, in this case Edinburgh, and the surrounding physical context. One would then descend floor by floor through successive thematic areas: Edinburgh, Scotland, Language, Europe and the World in a chain aimed at providing citizens with a new awareness of their relationship with nature and the city.

Look closely at the vertical procession that Patrick Geddes invites us to follow. We climb up, and only by doing so can we reach new knowledge provided by the panoramic view. Panoptic observation from a dominant point activates our vision and then triggers our immersion in a process that strives to gradually connect perception and knowledge. One passes from nature (what is "out there") to knowledge (the mind) via increasingly abstract processes with expanding physical and time scales, while at the same time their introspective, interiorised character grows as well. Significantly, Geddes installed a room, located on the roof next to the *camera obscura*, where we are left to sit in the dark in a space that has no contact with the outside except for a single chair as a literal transposition of the classic theme of the mind as an interior retreat.

The interesting point here is the need for a vertical physical structure that is no longer understood as an observatory or a watchtower but instead as part of a process that contains two movements, one of ascent and contemplation, and the other of descent and interiorisation.
This is quite different from a purely visible structure like the modern skyscraper. The modernists tended to explore the obvious (the panoptic) relationship between vision and domain. The construction of skyscrapers was reduced to something akin to building a hygienic floating command post.
With these elements for relating nature and culture, Patrick Geddes provides a unique vision. It is a vision that inevitably brings to mind, despite its repeated use, the famous quote by Nietzsche: "*The time will come, very soon perhaps, when we realise what is missing in our big cities: quiet, vast, spacious places for meditation; places with long glass galleries for rainy and sunny days, places where the noise of the coaches and the cries of the sellers do not reach, where a subtle sign even forbids the priest from praying aloud: buildings and constructions which together will express the sublimity of meditation and retreat from the world. [...] We want to translate ourselves into stones and plants, we want to stroll through ourselves when we wander through those galleries and gardens.*"



Myron Goldsmith. L'Osservatorio solare di Kitt Peak cerca di unificare vista e conoscenza
Myron Goldsmith. The Solar Obeservatory on Kitt Peak strives to merge sight and knowledge

As in the case of the proposal for New York, he not only builds the Observatory but also associates it with a vertical museum structure. It is a civic museum conceived as an "Index Museum to the world" where the lower floors are related to the contents of the Observatory's upper floors that hold exhibitions of local culture and "invite comparisons between the upper and lower floors, between the local and the universal", as Volker M. Welter puts it in his book *Biopolis*.
In other words, the exhibitions linked to local culture ("a storehouse of local memory") maintain a manifest universality through their connections to the Observatory's abstract contents: they form a limited set of universal types whose indexed organisation and compilation is the Museum-Observatory's responsibility and also its *raison d'être*.

From our perspective, Geddes's Observatories may now be regarded as a visionary proposal for understanding not just the relationship between architecture and nature but also between space and time.

They are machines for activating or intensifying the relationships between nature, artifice, space and time. But above all, they are technical tools for the reappraisal of the mercantile conception of vertical buildings and museum spaces as well as offering another way of thinking about the fundamental element of height based on the privileged relationship that it facilitates between nature and culture.

Iñaki Abalos
Abalos è architetto, docente di Progettazione presso la Scuola di Architettura di Madrid e Visiting Professor alla Princeton University. Dal 1984 ha creato assieme a Juan Herreros lo studio Abalos&Herreros. Nel 2000 ha pubblicato *La Buena Vida* (GG). Attualmente sta preparando l'edizione di *Atlas del Pintoresco I y II* (GG) e *Campos de Batalla* (EXIT. LMI), opere focalizzate su una nuova definizione del rapporto fra l'architettura e la professione del 'paesaggismo', cioè dell'architettura del paesaggio.

Iñaki Abalos
Abalos is an architect, head teacher of design in the Architecture School of Madrid, director of the "Contemporary Techniques & Landscapes Laboratory" and visiting professor at Princeton University. Since 1984 he is associated with Juan Herreros in Abalos&Herreros.
He published *La Buena Vida* (The Good Life) (GG) in 2000. At the moment he is preparing the edition of *Atlas del Pintoresco I y II* (GG) and *Campos de Batalla* (Battlefields) (EXIT. LMI), works which focus on redefining landscaping practice in relation to architecture.

Intervento grafico a cura di Designlab.
Lo studio ha disegnato
l'immagine coordinata di Lille 2004
Graphic design by Designlab.
The studio designed
the corporate identity for Lille 2004

What's real ?

Osservatori sulla natura Observatories on nature

I lavori selezionati da Droog Design nel quadro di Lille capitale europea della cultura per il 2004 restituiscono un libero racconto che ha la natura come termine di relazione. Nello stesso tempo celebrano la mescolanza e la ricerca di rapporto tra le arti
The works chosen by Droog Design for Lille European Capital of Culture 2004, address our relationship with nature, celebrating the fusion and the search for points of contact between the arts

A cura di/Edited by **Francesca Picchi**
Fotografia di/Photography by **Ramak Fazel**

Il primo Droog Event intitolato "Design, etc, Open borders" è stato prodotto nel quadro di Lille 2004 capitale europea della cultura con la partecipazione del Ministero della Cultura e della Comunicazione. L'allestimento è stato progettato dallo studio 24H Living (Franck Buschmann & Marina Martinez Garcia) con la collaborazione di Anthony Kleinepier di Bone.
The first Droog Event entitled "Design, etc. Open borders" presented as part of Lille 2004 European City of Culture was produced with support from the Minister for Culture and Communication. The exhibition design was carried out by the studio 24H Living (Franck Buschmann & Marina Martinez Garcia) in collaboration with Anthony Kleinepier di Bone

Chiamati in occasione di Lille capitale europea della cultura 2004 a raccontare al grande pubblico le trasformazioni in atto e a invitare il consumatore-utente a partecipare alla consapevolezza dell'artificio della nostra realtà, Droog Design mette in scena una generazione di artisti, designer, architetti, giovani, nati principalmente negli anni Settanta e Ottanta, che restituiscono il libero racconto di un mondo ormai sproporzionato ai nostri sensi, analizzato con distacco scientifico e nello stesso tempo con partecipazione.
Ogni progetto, dichiarazione espressiva, o affermazione etica è il frutto di un lavoro di osservazione e di un'opera di manipolazione che guarda all'ambiente sociale, tecnologico o economico quale materia del processo creativo. Così tutti insieme i progetti, le opere d'arte, le architetture, descrivono lo sforzo creativo nell'avviare processi paralleli a quelli che è possibile modellizzare grazie all'osservazione della natura, e che cercano in ogni modo una commistione con essi.

Così facendo Droog Design spinge lo sguardo oltre gli stretti confini degli ambiti disciplinari per mettere in questione l'ampio tema della natura: natura, post natura, rapporto tra naturale e artificiale, tra tecnologie e processi evolutivi. Questo sviluppo narrativo si sovrappone ai temi più familiari per gli autori che gravitano intorno a Droog: la partecipazione dell'utente/consumatore alla creazione del proprio ambiente di vita, il riciclo dell'esistente come etica del consumo, il piacere dell'invenzione nella vita quotidiana, gli oggetti quali mezzi di comunicazione, il principio della scelta come criterio di progetto, la saturazione formale e la ricombinazione dell'esistente...

I progetti sono raccolti all'interno del grande giardino artificiale allestito dal gruppo 24h Living dentro il vecchio magazzino postale di Lille, sotto le grandi braccia di un albero le cui smisurate radici organizzano e dividono i singoli episodi funzionando di volta in volta quale percorso, barriera, confine, luogo di sosta, base di esposizione... per disturbare e rompere il rigore dell'impianto schematico.

L'industria, l'artigianato, il ready made, la genetica, la robotica, l'ingegneria informatica, la scienza, quale parti di un universo che ci circonda appaiono come un inesauribile magazzino di potenzialità espressive che si possono tradurre in realtà quando si va a fondo dei meccanismi nascosti e se ne scardinano i codici per vedere cosa succede. L'esposizione è così anche un'occasione per condividere la sorpresa per qualcosa che si è provato a toccare, e che mostra insospettabili capacità di reazione e spesso imprevisti modelli di autorganizzazione. Come nell'installazione di Merijn Bolink, in cui le piante toccate dall'intervento dell'artista ne completano il lavoro integrandolo nel processo vitale o come nel lavoro di Conijn che mette in scena il castello di relazioni sociali innescate dal viaggio di un'automobile, che usa legno come combustibile, per le campagne e le foreste dell'Europa dell'Est, fuori dalle rotte vincolate alla dipendenza dai distributori di benzina.

Invited to Lille European Capital of Culture 2004 to explain the changes taking place to the public at large and convey the artificiality of modern reality to consumer-users, Droog Design presents a generation of artists, designers, architects, most born in the 1970s and 1980s. These young people speak of a world that is too big for our senses, analysed with both scientific detachment and participation.
Each project, expressive statement or ethical affirmation is the fruit of observation and manipulation that takes the social, technological or economic environment as the context and starting point for the creative process. Seen as a whole, the projects, works of art and architecture illustrate the efforts made to trigger creative processes that run parallel to those that can be shaped by observing nature. In doing so, Droog Design pushes the gaze beyond the narrow bounds of the discipline to question the broad subject of "naturalness": nature, post nature, the relationship between natural and artificial, between technological and evolutionary processes.

This narrative development superimposes themes more familiar to the creative group that revolves around Droog: user/consumer participation in the creation of the person's own living environment, recycling what already exists as consumer ethics, the pleasure of invention in everyday life, objects seen as forms of communication, the principle of choice adopted as a project criterion, the formal saturation and recombination of the existing.

The projects are assembled in a large artificial garden set up by the group 24h Living in Lille's old postal depot, beneath the great branches of a tree with huge roots that organise and divide the single episodes, acting as a path, barrier, boundary, stopping place or display base, disturbing and breaking the rigour of the schematic layout.

As parts of the universe that surrounds us, industry, craft, ready-made, genetics, robotics, information technology engineering and science seem an unlimited store of expressive potential that we can translate into reality if we investigate their hidden mechanisms and detach the codes to see what happens.

The exhibition also offers an opportunity to share in the surprise at something we reach out to touch and that responds with unexpected reactions and, often, unimagined models of self-organisation. This occurs in the installation by Merijn Bolink, in which the plants that form part of the artist's work complete it and integrate it into the life process; and also in the work by Conijn, who reveals the framework of social interaction triggered by a trip in a wood-powered automobile through the countryside and forests of eastern Europe, far removed from the routes imposed by reliance on petrol stations.

Per gentile concessione/courtesy of Galerie K&S

WOOD CAR

Joost Conijn
(1971, NL)

Nell'estate del 2001 Joost Conijn costruisce un'auto di legno, che impiega legno come combustibile invece della benzina. Con quest'auto anacronistica, ingenua, di fattura un po' rozza, attraversa le campagne e i boschi di Romania, Ucraina e Albania, fuori dalle rotte vincolate alla dipendenza dalla benzina. Lasciandosi alle spalle percorsi prestabiliti si affida all'auto quale mezzo di comunicazione, in grado di accelerare la relazione con le persone che incontra nella sua ricerca incessante di legna per alimentare il motore e procedere nel cammino.
In the summer of 2001, Joost Conijn built a wooden car, that used wood as fuel instead of petrol. With this anachronistic automobile, somewhat rough and ready, he crossed the countryside and forests of Romania, the Ukraine and Albania, away from the usual routes restricted by dependence on petrol. Leaving behind these established routes the car became a kind of means of communication, able to accelerate in relation to the people he met in his continual search for wood to fuel the motor and continue on his way.

Bushglass project

Arnout Visser + Simon Barteling
(1962, NL) (1973, NL)

Lampade in vetro riciclato realizzate in un atelier di Kitengela, in Kenia, in collaborazione con i maestri soffiatori locali. Bottiglie, vetri di finestre, o altri manufatti ancora con una forma riconoscibile di oggetto, una volta portati a temperatura di fusione, sono utilizzati come semilavorati per creare oggetti con una nuova vita. Ogni elemento dell'ambiente circostante, da una cassa per l'imballaggio di bottiglie di coca cola a un cactus sradicato dal vento, offre nuovi spunti formali prestandosi a funzionare da stampo per il vetro. Nella foto grande (in alto) Coca-Cola crate lamp.
Lamps in recycled glass made in an atelier in Kitengela in Kenya, in collaboration with local expert glass-blowers. Bottles, glass for windows or other products that still have a recognisable shape are used to create objects with a new life, once brought to a temperature for fusion.
Each element of the surrounding environment, from a crate for packing Coca-Cola bottles in to a cactus blown over by the wind, offers ideas for shapes by using them as moulds for glass. In the large photo (top) Coca crate lamp.

Capula Mundi

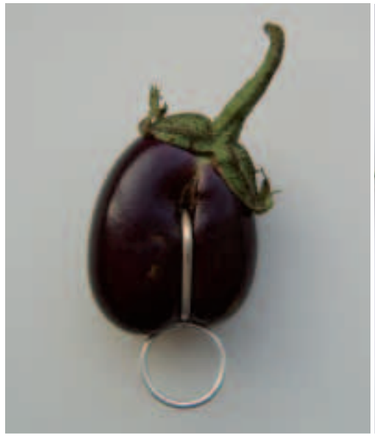
Anna Citelli & Raoul Bretzel
(1966, I) (1964, YV)

La cultura spesso tende ad ignorare la natura. I riti legati alla sepoltura ignorano spesso il senso del flusso vitale delle cose. Citelli & Bretzel guardano alla morte come parte di un processo naturale di trasformazione. Il corpo morto, raccolto in posizione fetale in un baccello di materiale biodegradabile, è piantato nella terra come un seme, insieme a un albero che segna il luogo della sepoltura. La cura dell'albero è a carico di tutti. Il cimitero è concepito come una foresta per il culto degli antenati.
Culture often tends to ignore nature. The rituals linked to burial often ignore a sense of vital flow in things. Citelli & Bretzel see death as part of a natural process of transformation. The dead body, placed in a foetal position in a container made from biodegradable material, is planted in the earth like a seed, together with a tree that marks the burial place. The care of the tree is everybody's responsibility. The cemetery is conceived as a forest for cultivating ancestors.

Bootleg Object #03: RE-SP

Max Wolf + Markus Bader
(1971, D) (1967, D)

Max Wolf e Markus Bader si appropriano di pezzi storici, pietre miliari del design tecnologico, icone della sofisticazione tecnologica, e li restituiscono a nuova vita adattandoli alle più nuove tecnologie digitali. Così quello che è stato un oggetto di culto musicale degli anni 0ttanta, la consolle Technics SP 1210 MKII, altare consacrato al mito del DJ, è trasformato in un lettore MP3. All'estremità del braccio, la testina è rimpiazzata da una presa USB che funziona da porta digitale: smaterializzato il corpo funzionale dell'oggetto, consumata la sua presenza per effetto della progressiva miniaturizzazione delle componenti tecnologiche, ne rimane il simulacro per la contemplazione estatica dell'oggetto. L'atto di appropriazione è in parte un omaggio, in parte un atto di deferenza per la sua intima qualità formale.
Max Wolf and Markus Bader take objects from the past; milestones of technological design, icons of technological sophistication and give them a new life by adapting them with the latest digital technology. So something that was a musical cult object in the eighties, the Technics SP 1210 MKII turntable, consecrated alter to the myth of the DJ, is transformed into an MP3 reader. At the end of the arm, the head is fitted with a USB socket that acts as a digital port: with the dematerialisation of the functional body of the object, its presence consumed as a result of the progressive miniaturisation of the technological components, there remains only a simulacrum for aesthetic contemplation. The act of appropriation is partly a homage, partly an act of deference to the friendly shape.



For the farmer and market gardener

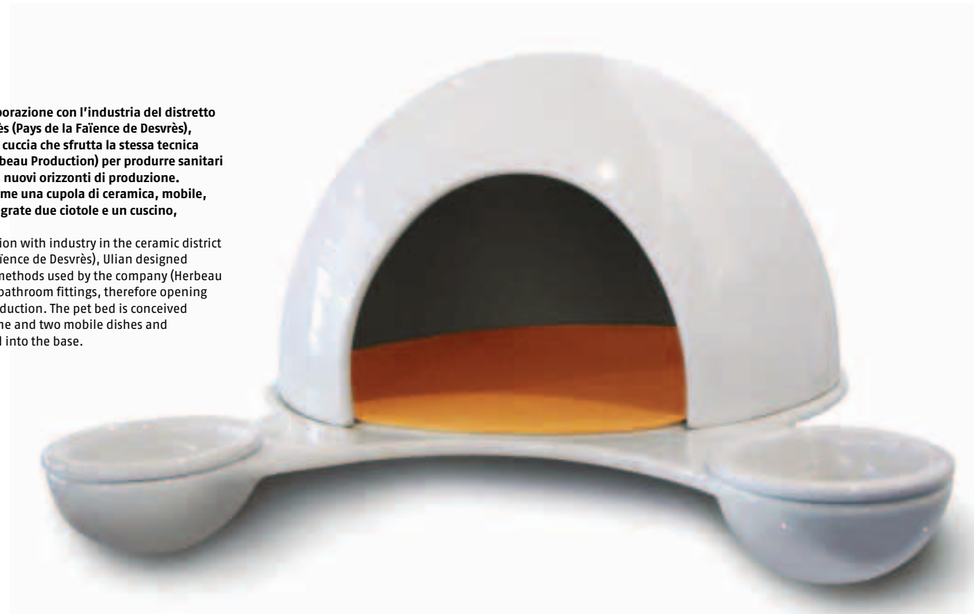
Hilde De Decker
(1965,B)

Hilda De Decker studia il disegno dei gioielli nella relazione con l'evoluzione e la crescita delle piante: gioielli e piante crescono insieme. Mentre si prende cura della serra e studia l'evoluzione naturale delle forme, disegna sempre nuovi gioielli al ritmo di crescita dei vegetali. I vegetali si adattano alla presenza dei gioielli, spesso assumono forme che alludono alle più tradizionali tipologie di incastonatura delle gemme.
Hilda De Decker studies the design of jewellery in relation with the evolution and growth of plants; jewellery and plants grow together. Whilst she tends her greenhouse and studies how forms naturally evolve; at the same pace at which the plants grow, she designs new pieces of jewellery. The plants adapt themselves to the presence of the jewellery, often taking on forms that refers to the typcal gem settings.

Pet bed

Paolo Ulian
(1963, I)

Nell'ambito della collaborazione con l'industria del distretto della ceramica di Desvrès (Pays de la Faïence de Desvrès), Ulian ha disegnato una cuccia che sfrutta la stessa tecnica usata dall'azienda (Herbeau Production) per produrre sanitari da bagno, aprendo così nuovi orizzonti di produzione.
La cuccia è concepita come una cupola di ceramica, mobile, nella cui base sono integrate due ciotole e un cuscino, anch'essi mobili.
As part of the collaboration with industry in the ceramic district of Desvrès (Pays de la Faïence de Desvrès), Ulian designed a pet bed that exploits methods used by the company (Herbeau Production) to produce bathroom fittings, therefore opening up new horizons for production. The pet bed is conceived as a mobile ceramic dome and two mobile dishes and a cushion are integrated into the base.



Per gentile concessione/courtesy of Galerie Alain Gutharc

Banc de jardin

Philippe Million
(1967, F)

Con un semplice intervento sulla geometria delle inferriate, una barriera stradale vede neutralizzata la sua funzione originale per trasformarsi in panchina.
With a simple intervention on the geometry of the metalwork, a road barrier's original function becomes neutralised and it is transformed into a bench.

Treemicry

Enric Ruiz-Geli/Cloud 9
(1968, E)

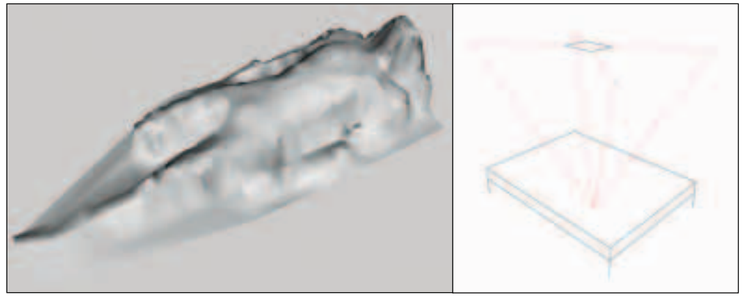
in collaborazione / with Gerard Veciana

Al centro della voliera progettata per il nuovo zoo di Barcellona, Ruiz-Geli ha collocato un grande albero artificiale, una struttura metallica che fa da supporto al paesaggio idroponico costruito come habitat per gli uccelli. L'architettura dello zoo rappresenta una condizione limite del rapporto tra paesaggio artificiale e quello naturale; la voliera in particolare, per tradizione, offre spunti di ricerca sul tema della struttura metallica che ha prodotto modelli esemplari come quelli di Buckminster Fuller o Cedric Price. Nel progetto di Ruiz-Geli la struttura metallica è un organismo complesso che segue l'andamento 'naturale' di un albero tipo, tradotto con l'aiuto di sistemi di disegno digitali, e messa insieme a partire da fogli di lamiera tranciata e piegata: nella sua forma finale, raggiungerà i 40 metri di altezza.
"Quello che mi interessa realizzare è l'idea della vita dentro l'architettura". Per ricreare un habitat di tipo naturale è fatto massiccio impiego di tecnologia. Lo spazio è reso sensibile per mezzo di sensori che registrano gli accadimenti dell'ambiente circostante e che trasmettono la percezione della struttura a un sistema di visualizzazione: un impianto di telecamere e schermi permette di seguire da vicino la vita degli uccelli e delle piante che vivono nell'albero.
"Dal punto di vista architettonico abbiamo costruito una struttura metallica non stereometrica, rigida, in un qualche modo organica, naturalistica, "alla Gaudí", che allude alla natura non solo per il suo approccio alla forma ma per la vita che contiene al suo interno".
Il sistema di coltura idroponica che ha sede al suo interno, è connesso a un sistema di irrigazione, e a sensori di umidità. Mentre l'acqua sale grazie al sistema di irrigazione e ai suoi tubi che scorrono dentro l'albero, ne fuoriescono i dati rilevati dai sensori (i quali forniscono informazioni sul clima, l'umidità, lo stato di nutrizione delle piante,...) insieme alle immagini video.

At the centre of the aviary designed for the new zoo in Barcelona, Ruiz-Geli placed a large artificial tree, a metal structure that works the hydroponic landscape constructed as a habitat for the birds.
Zoo architecture represents a condition-restriction of the relationship between artificial and natural landscape; the aviary in particular has traditionally offered a chance to investigate the use of metal structures giving rise to some fine examples such as those designed by Buckminster Fuller and Cedric Price.
In Ruiz-Geli's design the metal structure is a complex organism that follows the "natural" shape of a typical tree, translated with the help of digital drawing systems and assembled from sheets of metal folded into its final shape, reaching 40 metres in height.
"What interests me is the idea of the life within the architecture". To recreate a natural habitat a large amount of technology has been used. The space was made sensitive by means of sensors that record what happens in the surrounding environment and transmit what is perceived in the structure in visual terms with a system of cameras and screens that allow a close up look at the life of the birds and plants that live in the tree.
"From an architectural point of view we built a metal structure that was not rigid and stereometric but in some ways organic, natural, Gaudí-like, alluding to nature not just because of its form but also for the life that it contains within it".
The system of hydroponic cultivation inside it is connected to an irrigation system and to humidity sensors.
The water rises due to the irrigation system and tubes running inside the tree, data emerges from the sensors (giving information regarding the climate, humidity, the state of the plants, etc.) together with video images.

Tickle Robot

Erwin Driessens & Maria Verstappen
(1963, NL) (1964, NL)

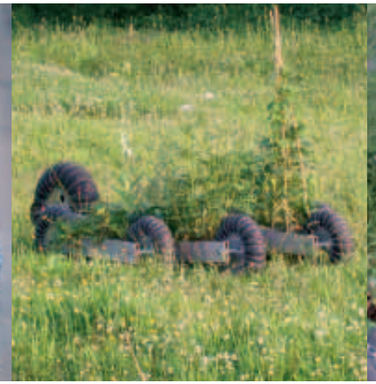


L'installazione permette alla gente di entrare in contatto con una macchina che si dedica con dedizione infinita e abnegazione inusitata ad accarezzare il corpo umano.
"Abbiamo messo a punto un sistema in grado di apprendere: è il computer che impara a conoscere il corpo. Ma per far questo ha bisogno di toccarlo. È attraverso la carezza che arriva ad acquisire dati e a conoscere il corpo. La carezza in se stessa è un fatto piacevole, ma il computer ne ha bisogno proprio per entrare in relazione con il corpo: è solo toccando che può mettere insieme i dati necessari alla sua visualizzazione. Piano piano il robot impara a calibrare i movimenti e ad accostarsi più dolcemente al corpo, e questo soltanto per il piacere della persona accarezzata.
Quello che a noi interessa è far comprendere che la macchina ha una vita propria, un proprio sistema di apprendimento, una sua personale intelligenza e una forma di creatività dal momento che è capace di reagire in base a ciò che apprende, e impara a conoscere.
Rispetto alla natura 'associativa' della mente umana, il computer non ha di per se stesso preferenze prestabilite. È invece in grado di esplorare sistematicamente l'intera gamma di possibilità con perseverante coerenza.
Può eseguire complicati algoritmi e maneggiare notevoli quantità di dati a grande velocità. A noi non interessa imitare o simulare processi esistenti. Piuttosto ci interessa implementare processi che fanno uso di capacità specifiche in modo tale da far emergere forme di intelligenza artificiale. Tali sistemi sono progettati per mostrare comportamenti imprevisti".
This installation allows people to enter in contact with a machine that dedicates itself with infinite devotion and uncommon abnegation to caressing the human body.
"We developed a system that could learn: it is the computer that learns to know the body. To do this, however, it needs to touch it. Through this touching it acquires data and gets to know the body. Being caressed in itself is a pleasant thing, the computer, however, needs it to enter into a relationship with the body. It is only by touching that it can put together the necessary data to visualise. Gradually the robot learns to calibrate movements and approach the body more gently and for the pleasure of the person caressed.
What interested us was to make it understood that the machine has a life of its own, its system of learning, its own personal intelligence and a kind of creativity from the moment that it is able to react based on what it picks up, it learns to get acquainted."
"Unlike the associative tendencies of the human mind, the computer by itself has no built-in preferences for one solution over the other. It is able to systematically explore the full set of possibilities, with a persistent consistency. It can execute complicated algorithms and manipulate large amounts of data at high speed. We are not interested in imitating or simulating existing processes. But instead, we wish to implement processes that make use of these specific capabilities in such a way that forms of Artificial Life are created. These systems are designed to exhibit emergent behaviour."

Victor Mobile

René van Corven
(1956, NL)

Un giardino mobile che avanza verso nord per tenere il passo con la velocità di crescita della vegetazione accelerata dal riscaldamento della Terra.
"Come risultato dei cambiamenti climatici, la vegetazione avanza verso nord a una velocità di 1, 67 metri al giorno (il che significa 8 centimetri all'ora, 610 metri all'anno, 6 chilometri in 10 anni). Le piante che oggi sono nel vostro giardino di casa, domani potreste trovarle dal vostro vicino. Malgrado tutto, questa velocità sta ancora crescendo a causa dell'aumento della temperatura terrestre che si prevede aumenterà del doppio rispetto agli ultimi vent'anni (si stima cresca di circa 0,1/0,4 gradi centigradi in dieci anni rispetto ai 0,1/0,2 gradi che si sono registrati negli ultimi vent'anni). Questo significa che i cambiamenti climatici spingeranno la vegetazione verso nord a una velocità quattro volte maggiore. A causa del particolare habitat in cui cresce la vegetazione olandese si può pensare che essa difficilmente potrà tenere il passo con questo rapido avanzamento. Il giardino mobile diventa un'Arca di Noè alla deriva verso il Polo nord".
A mobile garden that advances northwards at the same rate that the speed of growth of vegetation is accelerated by global warming. "As a result of climatic changes, the vegetation moves north at a speed of 1,67 metres a day (8 cm an hour, 610 m a year, 6.1 km in ten years). The plants that are in your back garden today could be in your neighbour's garden tomorrow. Despite everything, this speed is still increasing with the rise in the earth's temperature, with increases predicted at double those of the last twenty years (from 0.1 to 0.4 degrees centigrade in ten years compared to 0.1/0.2 degrees in the last twenty years)."
This means that climatic changes will push the vegetation northwards at four times the speed. As a result of the particular habitat in which the Dutch vegetation grows one could predict that it will be difficult to keep up with this rapid movement. "The mobile garden becomes a Noah's ark that drifts towards the north pole."



Mattress Stone Bottle
Wieki Somers
(1976, NL)

Attirata dal margine di casualità implicito nel processo di lavorazione della ceramica, Wieki Somers ha cercato di trasferire l'immagine morbida e rassicurante di una stoffa imbottita alla qualità dura e resistente della ceramica. Il decoro tradizionale di un materasso ne rinforza l'immagine: la forma non prevista è emersa usando una rete da pesca e un palloncino come stampo per l'impasto ceramico.
Inspired by the unpredictable element in the ceramics process, Wieki Somers has attempted to transfer the soft and reassuring appearance of quilted material to the hard and resistant quality of ceramic. The decoration sourced from a printed mattress reinforces the image, the unexpected shape emerges from the experimentation on moulding. "The form was created by tying fishing net around a super balloon. The softness structure and form strongly refer to the surface of a mattress."

© Paul Cocksedge 2004

Bulb
Paul Cocksedge
(1965, GB)

Quando il fiore muore, la luce si spegne. "Quest'oggetto nasce dalla collaborazione tra tre elementi naturali: elettricità, acqua e un fiore". La sorpresa si rivela quando il vaso incomincia a comportarsi da vaso e qualcuno dispone un fiore al suo interno. Questa semplice azione funziona da interruttore: non appena il circuito elettrico si chiude usando l'acqua (anche quella contenuta nel gambo del fiore) quale conduttore, una piccola sorgente di luce (collocata nella base del vaso) si accende. In più "l'acqua si comporta da lente e proietta tutt'intorno effetti di luce distogliendo attenzione dall'estetica del prodotto".
"This piece is a delicate collaboration of three natural elements: electricity, water and a flower". The unexpected effects of the product are realised when a flower is placed in a vase. This simple action allows electricity to flow through the water and up the steam switching on a small light source in the base of the vase. "The water, which acts as a lens, creates a projection that fills the room with a patterned lighting effect." This distracts the attention away from the product's aestethics.

Linnenkasthuis/Gardenhouse
Jurgen Bey
(1965, NL)

Una vecchia credenza dimenticata in soffitta, vecchie coperte, un tavolo, qualche sedia: dalla combinazione di questi oggetti tradizionali dalla tipologia ben definita Bey ha creato un prodotto ibrido, trasformandoli in letto coperto per dormire all'aperto e dandogli status di casa da giardino. Mobili che hanno chiuso la propria vita d'uso sono assorbiti in un processo creativo che fa loro assumere nuova vita e funzioni, pur mantenendo forme familiari e riconoscibili.
An old linen-cupboard left forgotten in the attic, old bedspreads, a table, a few chairs: by combining these traditional and well defined objects, Bey has created a hybrid object, using them to make a garden house. Furniture that has exhausted its use is absorbed within a creative process that gives them a new functional life while maintaining their familiar and recognisable forms.

Per gentile concessione/courtesy of Galeria Palma 12, Madrid. Fotografia di/Photo by Inga Knölke

Plant Emulator Tape
Marti Guixé
(1963, E)

Nastro adesivo verde con scritte marroni. Il sistema emula l'uso del verde nel progetto d'interni, sintetizzando la sua funzione di "macchia di colore".
Green adhesive tape with brown text. The system allows for the emulation of indoor plants by synthesising their function into a blotch of colour.

Untitled, 2004

Merijn Bolink
(1967, NL)

Per gentile concessione/Courtesy of Fons Welters Gallery, Amsterdam

L'artista manipola la forma naturale delle foglie incidendole direttamente con una fustella o con un paio di forbici. Lae foglie della pianta reagiscono al nuovo disegno attivando un processo di cicatrizzazione che ingloba l'azione nel suo processo vitale.
The artist manipulates the natural shape of the leaves, cutting into them directly with a hole punch or a pair of scissors. The leaves of the plant react to the new design activating a scarring process that absorbs this action into its vital processes.

Trophees 2

Wieki Somers
(1976, NL)

L'occasione della mostra ha promosso la collaborazione con l'industria locale, tra cui il colosso del vetro Arc International con sede ad Arques, ma anche produzioni più tradizionali e di dimensioni più contenute come la ceramica e il ricamo, radicate nella regione intorno a Lille. Gijs Bakker si è occupato dell'art direction individuando i modi per intervenire sulla produzione tradizionale.
In collaborazione con Arc International, la multinazionale del vetro con una potenza di produzione pari a 6 milioni di oggetti in vetro al giorno, Wieki Somers ha disegnato 5 vetri (ribattezzati trofei) a partire da bicchieri standard che fanno parte del catalogo dell'industria. Per ogni nuova forma, due bicchieri della normale produzione sono semplicemente tagliati e fatti combaciare secondo modi diversi di combinarsi.

The exhibition offered a chance to promote collaboration with local industry, including the glass giant Arc International with their headquarters at Arques, as well as more traditional smaller manufacturers of ceramics and embroidery based in the area surrounding Lille. Gijs Bakker was responsible for the art direction identifying ways of intervening in the traditional production process.
In collaboration with Arc International, a glass multinational with a production potential of 6 million glass objects a day, Wieki Somers designed 5 glass pieces (called trophies) based on the standard glasses that make up part of the company's catalogue.
For each new shape, two glasses from the regular production are simply cut and put together in different ways.

Blizzard Bulbs

Jongeriuslab/Hella Jongerius
(1936, NL)

Disegnate su commissione di Frozen Fountain/commission The Frozen Fountain Amsterdam

Una serie di lampade che utilizzano gas invece che elettricità. Ogni lampada è alimentata da una comune bombola di gas ricaricabile e normalmente reperibile in commercio.
La bombola di gas butano fa pensare al campeggio ma acquista altre implicazioni se associato a situazioni impreviste (come è il caso dei black out) sempre più frequenti e implicite nella condizione di emergenza entrata a far parte della retorica della vita quotidiana comtemporanea.
Mentre la bombola di gas possiede tali connotazioni 'funzionali' e d'uso, il diffusore in vetro soffiato fa riferimento invece all'archetipo del paralume e quindi presume una certa intenzionalità estetica. Collocandosi diametralmente all'opposto rispetto all'immagine della bombola di gas, il paralume in vetro soffiato esprime una certa ricercatezza formale dichiarando la propria appartenenza al mondo del design. Così, il mondo della produzione di massa, anonimo, funzionale,senza pretese estetiche, cerca una contaminazione con il design: nella commistione ciascuno dei due acquista nuove qualità.

A series of lamps that use gas instead of electricity. Each lamp is supplied by a refillable gas canister regularly on sale.
The Butane gas tank is normally associated with camping but acquires other implications if associated with unexpected situations (such as blackouts) that are increasingly frequent and part of the emergency conditions that have entered into contemporary everyday life. Whilst the gas canister has these "functional" connotations connected to use, the diffuser in blown glass instead relates to the archetypal lampshade and therefore to a certain aesthetic intention.
As opposed to the image of the gas canister, the lampshade in blown glass expresses a certain study of form that declares its belonging to the world of design. The world of mass production is combined with the world of design and in the mixing they revalue each others quality.

Lace Parasol

Chris Kabel
(1975, NL)

Chris Kabel ha lavorato con una manifattura specializzata nella tecnica del merletto, la Desseilles (una sorta di multinazionale del merletto che ha sede a Calais), e ispirato dalla trasparenza della materia ha disegnato un ombrello parasole per restituire l'impressione di stare seduti sotto un albero.
Kabel worked with a manufacturer specialised in lace making, the Desseilles (a kind of lace making multinational based in Calais) and inspired by the transparency of the material has designed a parasol that gives one the impression of sitting under a tree.

Per gentile concessione / Courtesy of Galerie Jennifer Flay, Mudam – Fondation d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg Fotografia di / Photography by Joséphine de Bève

Untitled (Supermarket)

Claude Closky
(1963, F)

Closkyi lavora sul consumo ipertrofico di segni divulgato dai mezzi del consumo di massa: il potere persuasivo del messaggio pubblicitario si perde nella forza d'immagine del pattern decorativo che prende forma di tappezzeria.
La parata monotona di prezzi, imballaggi, l'apparente perfezione delle merci (segni omologati tratti dall'opuscolo di un supermercato) portati alla stessa uguale dimensione e colore, si confondono in un'unica massa indistinta.

Closki works on the hypertrophic consumption of signs spread by means of mass consumption; the persuasive power of advertising messages is lost within the strength of the image of the decorative pattern that takes the form of wallpaper.
The monotonous parade of prices, packaging, the apparent perfection of the goods (tried and tested signs taken from a supermarket pamphlet and made the same dimension and colour), become confused within a single indistinct mass.

Rastignac
La Comédie humaine III

Dal mio arrivo a Los Angeles la bougainvillea è in fiore. Cresce sfrenata su palizzate e case, grandi cumuli di fiori ondeggianti color fucsia elettrico, rosso fiamma e giallo oro; quando si va in giro in macchina sembrano barconi parati a festa naufragati nei sobborghi, perché Los Angeles è tutta sobborghi. Osservavo da qualche giorno la sua fioritura e mi è venuto in mente che sarebbe un bel simbolo della città. La bougainvillea venne introdotta dal capitano Cook, che la portò dalla giungla brasiliana e oggi si vende a 24 dollari e 99 nei centri di giardinaggio di tutta la California meridionale, in vasi di plastica da otto litri. Cresce lussureggiante e vistosa sull'arido terreno quarzoso con incredibile vigore, senza che la sua florida prosperità si nutra d'altro in apparenza che della luce del sole.
I fiori della fantasia umana che sbocciano qui sono altrettanto inediti e sorprendenti. A Los Angeles le fantasie architettoniche prosperano come in nessun altro luogo – un tetto di paglia da cottage del Sussex sotto palme hollywoodiane, un palazzo palladiano appollaiato sulla cresta di un canyon – a causa della convergenza che qui esiste tra l'abbondanza di denaro e la libertà totale. A Los Angeles nessuna idea trapiantata, se radicata in una ricchezza sufficiente, è stata mai frenata dalle grigie nuvole della tradizione. È destinata a crescere fino a imporsi al mondo intero, come la bougainvillea.
Alle persone succede più o meno la stessa cosa. Quelli che hanno più successo sono chiamati divi e – qui – sono diventati la misura dell'uomo. E il detto secondo il quale in America ogni nuova tendenza nasce sulla costa occidentale e si propaga verso est mi suscita pensieri ambigui sul futuro della democrazia americana.

Un giorno mi è capitato di essere a colazione con Cameron in un ristorante che è l'esempio tipico del posto alla moda: italiano, informale, costoso e abbastanza frequentato dalle star da far sì che i paparazzi si diano appuntamento quotidianamente nel parcheggio, pazienti come corvi in attesa di una fotografia vendibile.
Arrivai per primo e il maître mi condusse a un tavolo vicino alla vetrina. Cameron arrivò subito dopo. "Ciao, benvenuto a L.A.", esclamò, aggiungendo immediatamente: "Hai l'aria stanca". Nella beneducata Parigi solo un amico intimo avrebbe fatto un'osservazione del genere, esprimendo preoccupazione.
A New York chiunque l'avrebbe buttata là come una semplice constatazione, come dire: "Io sono stanco, tu sei stanco, e chi non è stanco in questa città frenetica?".
Ma a Los Angeles il tono di Cameron era quasi accusatorio, come se fossi stato colto in flagrante omissione di pubblico servizio.
Cameron invece aveva un aspetto impeccabile, con i denti straordinariamente bianchi e scultorei, come settecentesche porcellane di Meissen. Cameron era cresciuto in Arizona e, per quanto i bicipiti palestrati e la polo troppo aderente indicassero la sua appartenenza all'élite omosessuale, non riuscivo a fare a meno di figurarmelo nell'amplesso procreativo con una donna. Tutto in lui pareva solido e affidabile; sarebbe stato un bel giovane padre di campagna. Era perfino rosso di sole come un bracciante.
Chiacchierammo piacevolmente dei consueti luoghi comuni della vita di Los Angeles: il tempo, il traffico, l'abitudine locale di portare le infradito di plastica dovunque, anche – come un tale di mia conoscenza – alle serate in smoking. Certi losangelini se ne stanno sempre ai bordi di una piscina, e puoi farlo anche tu.
Non è che non si lavori, precisò, è solo che si lavora in modo diverso. Qui le abitudini di lavoro si sono formate nell'industria cinematografica, e l'industria cinematografica è stagionale. Assomiglia ai vecchi schemi di sussistenza dell'agricoltura. Esplosioni di grande attività – dalla pre alla post-produzione, dalla semina al raccolto – sono seguite da lunghi periodi di riposo stagionale tra un progetto e l'altro. Periodi da lotofagi.
Per gli stranieri, questi ritmi di lavoro hollywoodiani sono pieni di mistero. Sappiamo che chi li segue lavora – riescono in qualche modo a pagarsi le loro case da sogno – ma la loro fatica non si vede. Deve essere una vita molto piacevole.
"Voglio dire, qui è stupendo, se non ti importa di far soldi", affermò Cameron. "È un posto meraviglioso per occuparti di te stesso e tenere insieme tutto".
Pronunciando l'ultima frase fece un gesto da Kalì dalle molte braccia, che unisce un'anima immacolata a un corpo perfetto.

Cameron è per metà cileno e per anni è uscito con uno degli ereditieri più ricchi d'Argentina. Frequenta i circoli latini esclusivi e da un po' di tempo parecchi dei suoi conoscenti si stanno trasferendo a Los Angeles. Certi amici latinoamericani di Cameron nel loro paese non sono solo ricchi, ma anche famosi, e si sono trasferiti qui per trasformare la loro gloria da emisfero meridionale in celebrità hollywoodiana. Una volta Cameron stava accompagnando a casa in macchina dopo una festa una di queste amiche, e lei gli raccomandò di andar piano. "Sta' attento", gli ingiunse, "queste sono le tette più famose del Sudamerica". Ma, di solito, Hollywood le tette straniere non le vede nemmeno.
Ciò che va perso nella traduzione della poesia, diceva un critico, è la poesia. Forse la stessa cosa succede alla celebrità.

Improvvisamente Cameron guardò sopra la mia spalla e interruppe il suo racconto. "Ma non è Lauren Hutton?" domandò.
Mi girai ed era proprio lei, in sahariana e cappellaccio a larghe tese. Trovai che la coincidenza fosse curiosa, perché quell'anno l'avevo già incontrata a Pemba, un'isoletta a nord di Zanzibar. Lei era lì da sola per una vacanza sottomarina e alla prima uscita mattutina si era mostrata distante e brusca per sottolineare la sua superiore esperienza subacquea. Da vera professionista, era stata la prima a tuffarsi e l'ultima a riemergere. Ma quando cercò di issarsi sulla barca, la sua abilità la tradì. Era goffa come un rospo. L'istruttore mi chiamò perché aiutassi; avevo una coca cola in una mano e una sigaretta nell'altra, e nessuna intenzione di mostrarmi arrendevole, anche in considerazione del suo atteggiamento antipatico. Me la cavai offrendole un gomito. Lei diede un'occhiata, mi lanciò il suo famoso sorriso dagli incisivi separati ed esclamò: "Che uomo occupato!". "Nulla in confronto a un cocktail newyorkese", risposi; dopo di che facemmo subito amicizia. Conclusa la vacanza subacquea, aveva pianificato di andare in Tanzania, per un safari di tre mesi. Lo raccontai a Cameron e ipotizzai che fosse appena tornata. "Sembra appena scesa dall'aereo", bofonchiò, visibilmente infastidito che un'ex top model si mostrasse in pubblico in quello stato.
"Ma che ha fatto? Si è pettinata col rastrello?". Non le girai la domanda, perché se ne andò prima che Cameron e io ci alzassimo.

In ogni modo Cameron fece uno sforzo per raccogliere le idee e riprese a raccontare della sua amica dalle *tetas* celebri.
Un giorno stavano pranzando allo stesso tavolo cui sedevamo noi ora, e per caso si erano ritrovati accanto a una tavolata capeggiata dal regista Stephen Spielberg e da sua moglie Kate Capshaw. I paparazzi scattavano foto dalle vetrine e la prospettiva appiattita dal teleobiettivo riservò a Cameron e a Tetas una sorpresa. Alcune foto arrivarono in Sudamerica, sulla copertina di un settimanale di gossip. "Tetas a pranzo con Stephen e Kate", diceva lo strillo dell'articolo, "accompagnata dal suo bell'innamorato americano". "Hanno pubblicato una foto in cui le parlo all'orecchio, con una didascalia che dice: 'I freschi innamorati si sussurrano le loro speranze e i loro intimi desideri'. È divertente. Sono apparso su tre copertine come il nuovo amore di Tetas". Roteò gli occhi come per dire "Da non crederci!", ma era ovvio che la sua celebrità usurpata gli faceva piacere.
In quel momento arrivò la cameriera con il nostro pranzo. Un lampo di intuizione gli illuminò il viso mentre lei si allontanava. "Non sembra Cicciolina?", esclamò Cameron eccitatissimo. "Adesso glielo dico, che sembra Cicciolina." Finsi di scandalizzarmi che paragonasse la ragazza alla più famosa pornostar d'Italia.
"Non è diventata senatore o qualcosa del genere?" ribatté Cameron, palesemente compiaciuto del complimento che aveva escogitato per la cameriera. "Però è stata una pornostar", insistei. "Va be'", rispose, riandando a lontane memorie. "È stata la prima a usare un vibratore di vetro o una scemenza del genere". Rise e fermò la cameriera che stava passando: "Stavo giusto dicendo al mio amico che ti ho ribattezzato Cicciolina". La cameriera si mise a ridere anche lei. Io ero imbarazzato da tutto l'episodio, in fondo perché non mi piace essere paragonato a nessuno. Cicciolina II lo trovava una cosa da ridere.
Più tardi mi venne da pensare che avevo avuto un'esperienza tipica di Los Angeles. In uno stato dove Arnold Schwarzenegger, ex star dei film d'azione hollywoodiani, è il più popolare dei governatori della storia recente, nessun peccato di gioventù è mortale, finché l'aura della fama ti accompagna in un settore qualunque, politica compresa. A suo modo, Cicciolina è una specie di Schwarzenegger.
In fin dei conti, conosciamo tutti quanti il nome di quel vistoso fiore di femminilità. Chi a L.A. non vorrebbe essere come lei?

La Comédie Humaine III

The bougainvillea is blooming since I arrived in Los Angeles. It runs riot over fences and houses in great fluttering piles of blossoms in electric fuchsia, flamenco red and curry yellow. When you're driving around, it looks like parade floats wrecked across the suburbs, because Los Angeles is all suburbs.
After a few days of watching the vines bloom, it occurred to me that they are an apt symbol for this city. Bougainvillea was first taken from the Brazilian jungle by Captain Cook, and now it is sold in two-gallon plastic pots for $24.99 at garden centres across Southern California. Lush and gaudy, it grows in the region's arid quartz soil with unaccountable vigour, its florid abundance apparently fed by nothing more nutrient than sunshine.
The flowers of human imagination that bloom here are equally showy. Architectural fancies thrive in Los Angeles like nowhere else – a thatched roof Sussex cottage beneath the Hollywood palm trees, a Palladian palace perched atop a canyon ridge – because of the local convergence of abundant money and total freedom. No transplanted idea, if rooted in enough wealth, has ever been stunted by the grey clouds of tradition in Los Angeles. It will grow so large that, like the bougainvillea, it forces itself on the world.
The people are really no different. The most successful of them are called celebrities and they have become the measure of man here. Since they say that every trend in America begins on the West Coast and moves east, this gives me mixed feelings about the future of American democracy.

One day, I happened to have lunch with Cameron in a restaurant that typifies the fashionable canteen: Italian, casual, expensive and popular enough with stars that the paparazzi gather daily in the parking lot, patient as crows in their wait for a saleable photograph.

I arrived first and the maitre took me to a table by the window. Cameron arrived soon after.
"Hi. Welcome to L.A.," he beamed, adding directly, "You look tired."
In mannerly Paris, only a close friend would say that and it would be an overture of earnest concern. In New York, anybody might blurt it out like a simple statement of fact, a way of saying, "I'm tired, you're tired, who isn't tired in this hectic city?" But in Los Angeles, Cameron's tone was almost accusatory, as if I'd been caught in dereliction of public duty.
Cameron himself looked fit as a fiddle, and his teeth were so clean and neat that each one could be admired separately; they were strikingly white and sculpted like eighteenth century Meissen figurines. Cameron was raised in Arizona and while his gym-toned arms and super tight polo shirt marked him as a member of the homosexual elite, I still couldn't help but picture him in a woman's procreative embrace.
Everything about him seemed sturdy and dependable; he'd have made a fine ranch hand father.
He was even pinked by the sun like a working man.
We talked our way pleasantly through the familiar exegetical tropes of Los Angeles life: the weather, the traffic, the local custom of wearing flip-flops anywhere you like, even, as someone I know does, to black tie galas. Cameron said he liked most the city's permanent air of vacation. Someone is always by the pool and you might be too.
It's not that people don't work, he insisted, they simply work differently. The habits of work here have been shaped by the movie business, and movie work is periodic. It resembles the ancient subsistence patterns of agriculture. Bursts of great activity – pre-production through post-production, planting through harvest – give way to long, fallow seasons between projects. This is the season of the Lotus Eaters.
To a visitor, these rhythms of production in Hollywood are mysterious. We know people work – somehow they pay for their dream mansions – but their labour can't be seen any more than in a Greek village calmed by siesta.
It makes for a very agreeable life.
"I mean it's perfect here if you don't have to worry about money," said Cameron. "This is a great place to take care of yourself and keep it all together." As he spoke the last sentence, he made the gesture of a many-armed Kalì wrapping a spotless soul within a perfect body.

Cameron is half Chilean and for years dated one of Argentina's wealthiest heirs. He travels in elite Latin circles and lately a lot of his crowd is moving to Los Angeles. Some of Cameron's Latin American friends are not only rich but also famous at home, and they have moved here to convert their Southern Hemisphere fame into Hollywood stardom. As Cameron drove one such friend home from a party, she warned him to drive more slowly. "Be careful," she snapped. "These are the most famous tits in South America." But Hollywood usually doesn't know or care about foreign tits. What gets lost in translating poetry, one commentator said, is poetry. Perhaps fame is like that.

Suddenly Cameron looked past my shoulder and interrupted his monologue. "Is that Lauren Hutton?" he wondered.
I turned around and indeed there she was decked out in a safari jacket with a battered sun hat. I found it a thrilling coincidence since I met her earlier this year on Pemba, a small island north of Zanzibar, which was the setting of the previous column in this series. She had gone there alone for a diving vacation. On her first morning out, she was quite standoffish and brusque in an attempt to emphasise her superior scuba experience. Like a pro, she was the first in the water and the last to surface. At the final moment, however, her skill failed her as she tried to scramble back onboard. She looked clumsy as a toad. When the dive master called for me to help her, I had a cola in one hand and a cigarette in the other and wasn't willing to surrender either in light of her nasty attitude. I comprised by offering her an elbow. She considered it, flashed me her famous gap-tooth smile and said, "You're a busy man." "It's nothing compared to a New York cocktail party," I replied, and after that we were fast friends. Her plan had been to continue on to Tanzania after diving. I told Cameron this and speculated that she must have just arrived back from her safari, which was scheduled to last for three months.
"She looks like she just got off the plane," he sniffed, visible annoyed that the former model would appear in public like that.
"What'd she do? Beat her hair with a stick?" I never got the chance to ask her because she finished her quick lunch before Cameron and I got up to leave.

At any rate, Cameron made an effort to recollect his thoughts. He returned to his stories about his friend with the famous Tetas.
One day the two of them had lunch at the same table where we sat, which by chance put them near another group hosted by director Stephen Spielberg and his wife, Kate Capshaw. The paparazzi snapped away through the open windows, and the flattened perspective of the long-lens pictures held a surprise for Cameron and Tetas. Some of the pictures found their way to South America and onto the cover of a celebrity gossip rag. "Tetas lunches with Stephen and Kate," shrieked the inside story, "in the company of her handsome American lover."
"They showed a picture where I was talking in her ear and said, 'the new lovers nuzzle their secret hopes and desire.' It's so funny. I've been on magazine covers three times as Tetas's new love."
He rolled his eyes as if to say, "I mean, really," but obviously he loved his borrowed fame. By then, our waitress had returned with our lunch. A flash of recognition lit up his face when she left. "Doesn't she look like Cicciolina," Cameron said, all excited. "I'm going to tell her she looks like Cicciolina."
I feigned shock that he would compare this young woman to Italy's most famous porn star. "Isn't she now a senator or something?" Cameron said, apparently delighted to have found a compliment for the waitress. "But she used to be a porn star," I persisted.
"Yeah," he answered, squinting at a distant memory. "She was the first person to use a glass dildo or something crazy like that."
He laughed and called out to the waitress as she passed, "I was just telling him that I called you Cicciolina." The waitress joined in the laugh. I was confused by the whole episode, but then I dislike being compared to anyone.
Cicciolina II found it a hoot.
Later, I realised that I had experienced a quintessential Los Angeles moment. In a state where the governor, former Hollywood action star Arnold Schwarzenegger, is the most popular elected official in recent history, no youthful sin is mortal as long as the halo of fame stays with you in some realm, including politics.
In her way, Cicciolina is kind of like Schwarzenegger. At the very least, we all know the name of that showy flower of womanhood.
Who in L.A. wouldn't want to be like her?

Rastignac
Come i protagonisti dell'articolo di questo mese, Rastignac è stato trapiantato a Los Angeles, dove spera di mettere radici.

Rastignac
Like the subjects of this month's column, Rastignac has been transplanted to Los Angeles where he hopes to put down roots.

Gli architetti del mondo
World Architects:
Bush, Putin, Chavez, Mbeki, Blair, Kohl, Mitterand, Sharon...

A cura di/Edited by Eyal Weizman,
con/with Karen Marta, Elena Sommariva

Quali sono i progetti territoriali, quale l'idea di spazio dei grandi leader che guidano il mondo? *Domus* ha chiesto ad un gruppo di critici internazionali di commentare il pensiero e le pratiche di alcuni grandi 'architetti' del mondo contemporaneo

What are the territorial projects of the great leaders guiding the world, and what is their idea of space? *Domus* asked a group of international critics to comment on the thinking and practice of some great 'architects' of the contemporary world

Siamo ormai abituati a definire delle 'menti' o degli 'architetti' certe autorità della politica e della finanza, militari, ingegneri informatici, a volte persino dei terroristi: ma siamo davvero disposti a riconoscerne il ruolo di esperti nell'uso dello spazio collettivo? Eppure, a ben vedere, pur senza un'approfondita e costosa formazione scolastica, senza aver studiato la storia dell'architettura antica e le più recenti tecniche di composizione spaziale, pur senza occhialini quadrati e abiti neri, oggi sono proprio loro – e non gli architetti – le menti dell'organizzazione dello spazio, i veri professionisti di questo campo. L'ambiente architettonico, naturale e sociale, i nostri paesi, le nostre città, infrastrutture, confini, i nostri sistemi di trasporto e di comunicazione ci mostrano un vasto ambito architettonico costruito senza architetti. Secondo Michel Foucault, d'altra parte, gli architetti non sono mai stati quei padroni dello spazio che si sono sempre considerati. E ciò in quanto "le tre grandi variabili – territorio, comunicazioni, e velocità" esulano dal loro dominio. Foucault sosteneva infatti che, fin dalla fine del Settecento, a rivoluzionare lo spazio "non sono stati gli architetti, ma gli ingegneri e i costruttori di ponti, strade, viadotti e ferrovie", insieme a politici e imprenditori.

Oggi, ancor più di prima, lo spazio è completamente equiparato all'ordine sociale, e i sistemi politici, militari ed economici vengono concettualizzati in termini spaziali come stati, città, abitazioni e reti instabili di infrastrutture. Tutte le interazioni umane, le lotte di potere, i conflitti, le strategie e i negoziati si risolvono nella costruzione, organizzazione, frammentazione, trasformazione, cancellazione e sovversione dello spazio.

Per questo, il rapporto tra politica e spazio non è di tipo causale, lo spazio non si forma quale conseguenza della politica, ma è il medium stesso all'interno del quale la politica viene esercitata. In breve, lo spazio non è politico: è politica in forma tangibile. Così, un attimo prima di smantellare i corsi di architettura delle università e i programmi delle associazioni professionali e farci umilmente da parte per permettere alle reali forze formative di ottenere il dovuto riconoscimento, è necessario ricordare quello che l'architettura potrebbe ancora essere: una maniera concettuale di guardare, di pensare, di analizzare e valutare lo spazio.

Questa nuova serie accoglierà alcuni tra i più noti architetti e critici contemporanei ad alcuni dei più potenti esperti dello spazio dei nostri giorni, uno ad uno. Gli architetti e i critici invitati cercheranno di descrivere il modo in cui i politici immaginano il territorio e praticano l'organizzazione dello spazio, dando così una forma narrativa agli incubi che infestano il mondo politico di oggi, e offrendo nel contempo un'attiva critica degli eventi attuali. Nei numeri successivi, guarderemo a una serie di altri leader intrappolati nelle frontiere dello spazio politico contemporaneo: a George W. Bush, il più potente – perlomeno in questo momento – architetto dello spazio geopolitico contemporaneo; alla Russia di Putin, dove lo stato ha intensificato il suo conflitto coi 'demoni' del liberismo economico attraverso il centro e la periferia dell'impero; a Donald Rumsfeld, la cui determinazione a combattere ciò che non può essere combattuto ha creato un esercito flessibile e computerizzato e una cartografia immaginaria; al segretario delle Nazioni Unite Kofi Annan, giunto a impersonare le funzioni di sovranità universale al di là dei confini dei singoli stati; alle storiche figure di Kohl e Mitterand, ai progetti europei che hanno provato a immaginare e alle capitali che hanno costruito; ad Ariel Sharon, il cui duraturo progetto politico sopravvive all'interno di una frontiera sempre provvisoria, sempre flessibile e sempre violenta; a Jiang Zemin, Rafic Hariri, Tony Blair, e altri. Ma perché, in fondo, dovremmo ancora confrontarci coi politici? Non sono ormai quasi dimenticati i tempi di Henry Kissinger, la personificazione del politico-stato, il grande architetto dello spazio geopolitico, uomo per il quale "il potere è l'afrodisiaco ultimo"? Lo stato non è forse stato sostituito dalle invisibili e poderose forze del mercato?

Invece, è proprio nel momento in cui pensavamo a tutto questo, dando per scontato che i confini venissero rimpiazzati da burocrazie, quesiti e concetti, gli spazi nazionali da pure astrazioni, che il concetto dello 'stato' ha messo in atto uno straordinario ritorno, completo di quella violenza che definisce le sue gerarchie spaziali. Il risultato è un mondo, e noi con esso, che naviga attraverso un elenco di micro-conflitti tanto lungo quanto i suoi nuovi confini e le sue nuove fortificazioni.

Nell'articolo che segue, Lindsay Bremner descrive la politica di Thabo Mbeki, il secondo presidente del Sudafrica, come uno degli architetti delle recenti trasformazioni geopolitiche. Quando immagina lo spazio, Mbeki vede un enorme paese africano, continuo e integrato, nel quale persone, capitali, beni (e malattie) fluiscono attraverso i confini bucherellati dei territori nazionali. Mano a mano che questo flusso accelera, le isole locali, autentiche enclavi extra-territoriali, si moltiplicano. I confini locali si sono irrigiditi di colpo in risposta all'ammorbidirsi di quelli nazionali. Invece di avere confini ben demarcati da linee continue, lo spazio politico africano è diventato un patchwork territoriale di enclavi ripiegate su se stesse, una accanto all'altra, una dentro l'altra, con una prossimità simultanea e senza precedenti. *(Eyal Weizman)*

Eyal Weizman, *architetto, critico e curatore, vive e lavora tra Tel Aviv e Londra. I suoi progetti più recenti e in corso riguardano le relazioni e i collegamenti tra architettura e ambiente costruito, e questioni di politica, conflitti e diritti umani.*

We use to call politicians, investors, software engineers, army officers, and sometimes even terrorist masterminds "architects", but do we really acknowledge them as spatial practitioners? Somehow, without the exhaustive and expensive years of training, without studying ancient history and contemporary techniques of space making, without the square glasses and the black suits the above mentioned, and not architects, have become the masters of space making, its real practitioners. The architectural, built and social environment, our states, cities, infrastructure, borders, transportation and communication systems describe a vast realm of architecture constructed without architects.

For Michel Foucault architects were never the masters of space they believed themselves to be because "the three great variables – territory, communication, and speed" escaped their domain. He claimed that it "was not architects but engineers and builders of bridges, roads, viaducts, railways" as well as politicians and developers that were the people who revolutionised space starting from the end of the 18th century.

Today, more than ever, space is fully equated with social order. Political, military and economic systems are conceptualised in spatial terms as states, cities, homes and shifting networks of infrastructure. All human interactions, power struggles, conflicts, strategies and negotiations, are carried out through the construction, organisation, fragmentation, transformation, erasure and subversion of space.

The relation between politics and space is thus not one of causality; space is not formed as a consequence of politics, but is the very medium within which politics is conducted. Space, in short, is not political – it is politics in matter.

So, before closing down the architectural programmes in universities and the professional associations, and humbly stepping aside to allow the real formative forces their due acknowledgement, something we must remember. Architecture could still be a conceptual way of looking at, thinking about, analysing and critiquing space. Aiming to orchestrate architecture's encounter with political questions, this monthly series will pair some of today's contemporary architects with some of today's powerful spatial practitioners – one on one. Invited architects will seek to describe the way in which politicians imagine territory and practice space, thus giving a narrative shape to the nightmares that plague today's political world, and offer their loud critic vis-à-vis current affairs.

The contributions in the coming months will look at a series of politicians trapped within the frontiers of contemporary political space: at George W. Bush, the most powerful – at least for the moment – architect of contemporary geo-political space; at Putin's Russia where the state has brutally stepped up its conflict with the 'demons' of free market economy and the colonial heritage of Russia throughout both the centre and periphery of the empire; at Donald Rumsfeld in whose determination to fight the unfightable has created a flexible software-based military and an imaginary cartography in which violence still obeys national geography; at UN Secretary-General Kofi Annan who comes to embody the function of universal sovereignty beyond the boundaries of states; the 'historical' figures of Kohl and Mitterrand and the European projects they tried to imagine and the capital cities they have constructed; at Ariel Sharon whose long lasting political project exists within an ever temporary, ever flexible and ever violent frontier; at Jiang Zemin, Rafic Hariri, Tony Blair, and others.

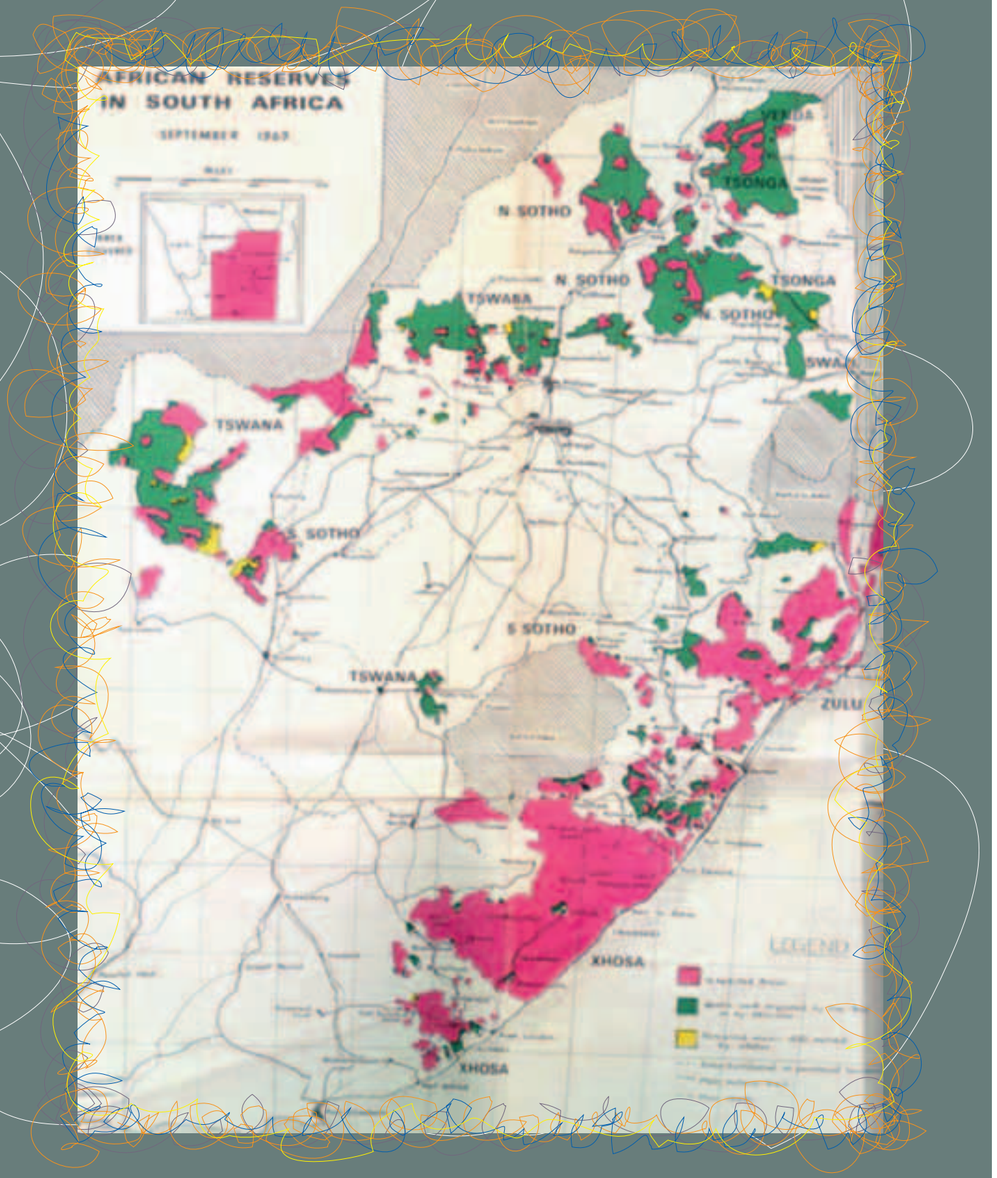
But why should we still engage with politicians? Isn't the time of Henry Kissinger – the embodiment of a nation-state politician, the grand architect of geopolitical space for whom "power is the ultimate aphrodisiac" – long gone? Haven't the invisible and powerful forces of the market replaced the state? It was indeed exactly at the moment we thought all of the above, assuming borders were replaced with bureaucracies, issues with concepts, national spaces with thin air that "the state" has staged a remarkable comeback, complete with the violence that defines its spatial hierarchies. The result is a world, and us with it, navigating between as large a number of micro-conflicts as the length of its newly erected borders and fortifications.

In the following article, Lindsay Bremner traces the policies of Thabo Mbeki, the second South African president, who is one of the architects of this emerging geopolitical transformation. In his spatial imagination, Mbeki sees a seamless, continuous, integrated African space where people, capital, goods (and disease) flow across the eroded borders of national territories. As continental flows accelerate, 'islands' made up of extra-territorial enclaves have appeared. Local boundaries quickly hardened in response to the softening of the national borders. Instead of its edges being clearly demarcated, African political space has grown to resemble a territorial patchwork of introverted enclaves located side by side in unprecedented proximity. Although the new world order governed by the super-national and non-localised institutions, which Mbeki so laboriously helped conceive, is non-territorial, it increasingly relies on the physical infrastructure that only real space can provide. *(Eyal Weizman)*

Eyal Weizman *is an architect, critic and curator based in Tel Aviv and London. His current projects implicate architecture and the built environment with issues of politics, warfare and human rights.*

1 Thabo Mbeki
La geografia dell'esilio

Lindsay Bremner



Diverse geografie parallele si sfumano l'una nell'altra: dai confini dell'Africa coloniale, del Sudafrica e delle sue provincie ai territori tribali dai limiti non definiti e alle 'homeland' (o 'bantustan') che appaiono come tante macchie su un paesaggio altrimenti immacolato

In this map, a number of parallel geographies are overlaid – the boundaries of colonial southern Africa, of South Africa and its provinces, of loosely defined, black tribal territories, and of black reservations or homelands, appearing as stains or blots on the otherwise white landscape

Fonte/Source:
C. R. Hill, "Bantustans: The Fragmentation of South Africa", London, Oxford, 1964

Dieci anni fa, il Sudafrica fu liberato dall'apartheid, mettendo fine all'ultimo sistema basato sulla dominazione dei bianchi in Africa. Questo evento segnò l'inizio di una nuova era per l'Africa, un'era in cui essa si trova finalmente al timone del suo stesso sviluppo (diversamente da quanto era avvenuto nel periodo coloniale). Uno dei protagonisti di questo cambiamento è stato Thabo Mbeki, il secondo presidente della Repubblica Democratica del Sudafrica, successore di Nelson Mandela. Le storie personali di questi due leader sono intrecciate a tal punto da rappresentare le due facce complementari della geopolitica contemporanea africana, se non addirittura globale.

Sia Mandela, sia Mbeki sono nati nella stessa parte del Sudafrica, a Transkei, un 'bantustan' dove vigeva l'apartheid. Al di fuori di queste enclavi, pur trovandosi all'interno del paese, i neri erano considerati "residenti temporanei", accettati solo come manodopera a basso costo per l'industria. I bantustan erano aree frammentarie e discontinue, situate nelle zone più marginali e improduttive del paese. Era loro concessa una sovranità artificiale e, dal punto di vista politico 'internazionale', erano riconosciuti come stati indipendenti solo dal governo del Sudafrica, che li aveva a sua volta creati. I loro confini, che di rado figuravano sulle mappe, segnavano un'aspra divisione tra la modernità e la stasi del loro tribalismo forzato.

La costruzione architettonica del progetto politico di Thabo Mbeki si basa sulla re-invenzione della geografia africana, basata sui concetti di apertura e flusso. Ma appare subito evidente che, se da un lato questo progetto ha riscosso un crescente consenso e ha consentito all'Africa di migliorare l'integrazione su scala regionale, dall'altro, a livello locale, le sue aree interne sono diventate ancor più frazionate e scollegate – sparpagliate e polverizzate nei territori dell'esclusione. E sono proprio l'ombra dei 'bantustan' e il loro riflesso, ovvero gli accampamenti militari creati dall'African National Congress (ANC) nel periodo del suo esilio, ad aver forgiato e influenzato fino ad oggi i progetti politici di Mbeki e di Mandela.

Nelson Mandela ha trascorso 27 anni in prigione, molti dei quali nel carcere di Robben Island, nella Table Bay di Città del Capo. Thabo Mbeki ha vissuto per quasi 28 anni in esilio lontano dal Sudafrica. La politica di Mandela era focalizzata sulla riconciliazione delle divisioni che avevano segnato il passato del Sudafrica, per creare una società che condividesse gli stessi valori democratici; la sua era una politica orientata verso l'interno, una politica dell'unità, ma anche della chiusura. Al contrario, la politica di Mbeki era incentrata sul riposizionamento del Sudafrica all'interno del continente africano, e sull'integrazione dell'Africa nell'economia globale e nella politica internazionale. La sua era una politica dell'esterno, del superamento dei confini e dei collegamenti. Eppure, curiosamente, Nelson Mandela è oggi una figura simbolica universalmente riconosciuta, un'icona internazionale della libertà e dei diritti umani, mentre l'internazionalismo di Mbeki ha finito col produrre delle nuove forme di isolamento e di esclusione.

Vale la pena di spendere qualche parola in più sul periodo che Mbeki trascorse in esilio, perché si rivelerà importante per quanto accadde in seguito. Gli anni dell'esilio di Mbeki furono caratterizzati da spostamenti continui tra diversi continenti e luoghi. Negli anni Sessanta, Mbeki ha studiato prima presso la Sussex University in Inghilterra e, poi, presso l'Istituto di Scienze Sociali a Mosca. Dopo il 1971, in qualità di ideologo, stratega e diplomatico dell'African National Congress (ANC), ha vissuto per lunghi periodi a Lusaka, eletta "capitale in esilio" dal movimento. Da qui, Mbeki si muoveva tra Nigeria, Botswana, Swaziland, Mozambico e Zimbabwe, trascorrendo in questi paesi periodi di tempo variabili, necessari per creare le basi clandestine e i canali di comunicazione per l'ANC. Negli anni Ottanta, è diventato uno dei volti più noti del movimento internazionale anti-apartheid, e ha iniziato a viaggiare per il mondo mobilitando le sanzioni contro il governo sudafricano.

La geografia della sua vita in esilio era fatta di residenze bunker e basi segrete oppure di sedi dell'ANC e di missioni diplomatiche. Mbeki si muoveva tra i campi di addestramento o militari dell'ANC situati nelle periferie desolate di qualche stato dell'Africa centrale o meridionale. Questi luoghi strategici erano isolati e scollegati dal contesto che li ospitava. Non erano governati dalle leggi dei paesi in cui si trovavano, ma dalla costituzione dell'ANC, che sovrintendeva anche l'organizzazione interna, inclusa la polizia militare, la Mbokodo (i cui metodi spesso andavano oltre quanto sancito dal Diritto Internazionale).

Questi snodi, separati ed extraterritoriali, costituivano nel loro insieme e in modo molto efficace, il territorio dell'ANC in esilio. Collegati da strade e corridoi che permettevano un flusso continuo di informazioni, ideologie, armi e rifornimenti, erano il laboratorio della politica del territorio che sarà attuata in seguito da Mbeki. La geografia dell'esilio – costituita da questa rete di snodi e dai flussi che li collegavano, e da basi segrete situate nello spazio concreto, ma scollegate da tutto ciò che le circondava – che Mbeki ha vissuto in prima persona per un lungo periodo, ha in altre parole modellato la sua esperienza dello spazio e ha finito per fare da modello alla sua politica, anche dopo il periodo dell'esilio.

Pan-africanismo. Il principio ispiratore intorno al quale Thabo Mbeki ha concepito il suo progetto politico è quello di un "Rinascimento africano", un progetto africano 'totale', capace cioè di far superare agli africani il loro passato coloniale e neo-coloniale, per ripensare e riposizionare il continente africano come membro attivo della comunità globale. Questo progetto è stato descritto nel New Partnership for African Development (NEPAD), un documento di impegno al quale hanno aderito tutti i leader africani dell'African Union, riformatasi di recente. Dal punto di vista dell'organizzazione dello spazio, l'azione del NEPAD sta seguendo due direzioni contrapposte: da un lato, un aumento dell'integrazione globale e continentale e dei collegamenti, dall'altro un incremento della discontinuità e della frammentazione locale.

Asilo urbano. Il Sudafrica non ha campi profughi per ospitare i rifugiati africani o chiunque chieda asilo, perché ci si aspetta che queste persone si integrino nella società sudafricana. Molti di loro, una volta entrati nel paese, cercano rifugio a Johannesburg, nei sobborghi decadenti e densamente popolati di Hillbrow, Joubert Park, Berea. Queste zone sono diventate teatro di pesanti abusi verbali, violenze fisiche, molestie da parte della polizia e dI episodi di razzismo. In una insolita riproposizione dell'apartheid, i sudafricani hanno riaffermato i loro diritti nazionali nei confronti di tutti coloro che portano sul corpo prove evidenti (colore della pelle o accento straniero) della loro condizione di illegalità. E così i sobborghi all'interno della stessa città si sono trasformati in zone di guerra.

Integrazione e connettività Per secoli, l'Africa e l''africanismo' sono stati definiti attraverso la politica dei confini. Nel 1884, alla Conferenza di Berlino, quando linee di demarcazione, decise in modo del tutto arbitrario, divisero il paese in diversi stati coloniali; successivamente dalla politica dell'apartheid, che creò separazioni etniche e razziali; e infine oggi dalla geopolitica globale che continua a utilizzare linee di esclusione, emarginazione e rifiuto. Tutto ciò ha fatto sì che il paesaggio africano post-coloniale presentasse frontiere aspre e spazi frammentati. I confini di quelli che erano gli stati coloniali sono diventati zone di frontiera autodistruttive, spazi realmente extraterritoriali, governati da signori della guerra, vigilantes, imprenditori privati, capibanda, mercenari, bande giovanili, su uno sfondo di perenne tensione e ostilità.

Al tempo stesso, le città africane sono caratterizzate da lampanti disparità socio-economiche e abissali divari, in cui la ricchezza smodata si contrappone alla miseria più squallida, e la modernità fiorente al più disumano sottosviluppo. A Johannesburg coesistono Alexandra e Sandton, a Lusaka, Kayame e Kabolonga, a Lagos Surulere e Victoria Island, a Harari Mbari e Borrowdale; le prime aree sono povere ed escluse, le seconde ostentano ricchezza e prosperità. Le città dell'Africa presentano lo stesso paesaggio frazionato delle zone di guerra.

L'aspirazione di Mbeki è di superare queste fratture politiche e socio-economiche, che lui considera come parte dell'eredità dell'Africa coloniale e neocoloniale, e di configurare un nuovo spazio africano, privo di confini, risultato dell'unione delle frontiere nazionali – con passaggi e ponti –, ma anche attraverso una politica ispirata al dialogo, alla riconciliazione e all'associazione.

Il luogo in cui avverrà la configurazione di questa nuova concezione di spazio continentale è l'African Union. Creata di recente, l'African Union è un forum pan-africano per il dialogo politico, sociale ed economico e per il negoziato collettivo sul futuro globale dell'Africa.

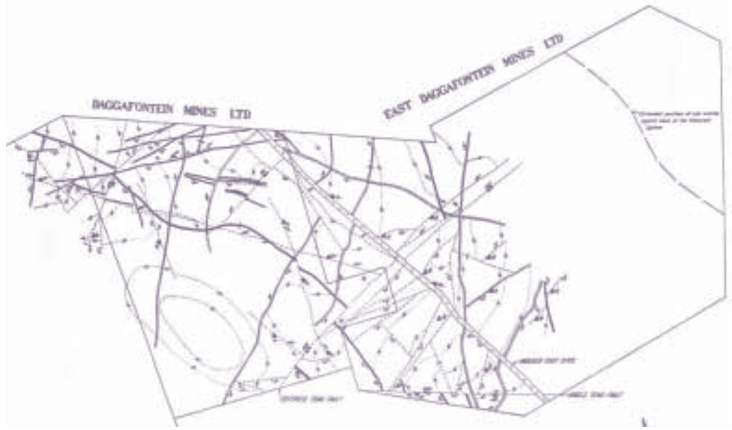
Le linee politiche che saranno sviluppate da questo nuovo organo politico non sradicheranno certo i confini e le sovranità nazionali, ma, semplicemente, li assorbiranno all'interno di unità economiche regionali più ampie, che faciliteranno lo sviluppo di progetti di cooperazione – infrastrutture, flussi di energia e commerci attraverso i confini, zone franche di rispetto, cooperazione nella spartizione dei fiumi confinanti, sviluppo di corridoi per facilitare i trasporti e così via. Queste nuove strategie di cooperazione sono mirate a sradicare quei blocchi che hanno sbarrato la strada all'apertura dell'Africa a flussi di persone, beni e servizi. Il loro ideale è uno spazio continentale privo di barriere, continuativo e integrato, che permetta lo scambio fluido e ininterrotto di risorse verso l'interno, l'esterno e attraverso tutta l'Africa.

Ma è chiaro che uno dei maggiori ostacoli alla realizzazione di questa visione è proprio la presenza costante di conflitti armati nel continente: a Bujumbura, in Burundi tra gruppi di ribelli armati; nell'Uganda settentrionale ed orientale tra il signore dell'esercito della resistenza e l'esercito regolare ugandese; in Darfur, sul confine tra Chad e Sudan; in Ituri nella zona orientale della Repubblica Democratica del Congo (DRC); in Costa d'Avorio, Sierra Leone, in Liberia, e in altri luoghi ancora.

Discontinuità e frammentazione. In apparente contraddizione con la visione di una politica e di uno spazio pan-africano integrato e in

progressivo sviluppo (che funge, al tempo stesso, come mezzo attraverso il quale questa stessa visione si concretizza) vi è la creazione continua, nell'Africa contemporanea, di nuovi confini, nuove frammentazioni e nuove esclusioni spaziali. E questo perché questo pan-africanismo, concepito più come uno strumento per la globalizzazione dell'Africa che a vantaggio della formazione dell'identità africana, non si sta realizzando come una grande manovra di unificazione che investe tutto il continente, ma piuttosto come l'incrocio di flussi extraterritoriali (di informazioni, beni, servizi e persone) e di nodi locali (spesso sotto forma di isole, completamente o solo in parte, extraterritoriali). Nel momento in cui lo spazio africano si apre a nuovi flussi, viene dunque anche frammentato da nuove cicatrici – campi militari schierati a difesa di contratti petroliferi o investimenti stranieri; nuovi conflitti fomentati dall'esterno per il controllo di risorse naturali come petrolio e diamanti; infrastrutture (aeroporti, hotel, divertimenti e parchi naturali) ad uso e consumo di élite nazionali e locali; speciali aree imprenditoriali, improvvisate per rispondere ai requisiti delle leggi nazionali o internazionali sullo sfruttamento della manodopera e delle risorse ambientali; e soprattutto sbarre: il metodo onnipresente di gestione dello spazio delle élite urbane. La chiusura dello spazio è diventata il simbolo al tempo stesso della connettività globale e della progressiva mobilità.

Geografie virali. Questa concatenazione di aperture e chiusure, di reti e nodi, è evidente anche nella diffusione dell'epidemia causata dal virus Hiv e dall'Aids, la malattia virale che si trasmette attraverso contatti e flussi corporei (il sesso), e che produce un'esclusione definitiva (la morte) all'interno della fasce più attive dell'intera società (i giovani). Con l'Hiv e l'Aids, la morte non è più confinata ai margini della vita sociale (cioè tra i vecchi, gli infermi e i deboli), ma viene a trovarsi nel suo cuore pulsante, dove ha luogo la riproduzione. La geografia dell'epidemia dell'Hiv e dell'Aids è in tutto e per tutto un fenomeno globale. Non può essere disgiunta dall'economia politica globale – le disparità di ricchezza, i percorsi delle migrazioni internazionali, la produzione e la distribuzione dei farmaci, i circuiti globali dei mass media, della musica e della cultura di massa. L'Hiv e l'Aids sono distribuiti in modo disuguale e si diffondono con la mobilità. La grande strada del Nord, che attraversa lo Zambia, ad esempio, è uno dei condotti principali per la trasmissione della malattia nell'Africa centrale. Lo Zambia, un paese confinante con sette altri stati dell'Africa centrale e meridionale, ha uno dei tassi più elevati di Hiv e Aids dell'intero continente: nel 1999, il 20% della sua popolazione adulta, compresa tra il 15 e i 49 anni di età, è stata infettata. Thabo Mbeki ha adottato, nei confronti dell'Hiv e dell'Aids, un atteggiamento di rimozione. Mette in discussione il fatto, universalmente accettato, che l'Hiv sia la causa dell'Aids e che la via principale di trasmissione sia quella sessuale. Questo atteggiamento può essere interpretato come un rifiuto della contraddizione insita tra la vita (così come viene esaltata nel concetto di Rinascimento Africano) e l'apertura (ai flussi globali) da un lato, e l'infezione, l'esclusione e la morte, dall'altro. L'idea che connettività, apertura e mobilità, i vettori centrali del suo progetto, stiano distruggendo la vita, producendo ampi buchi di povertà e morte, rimane, per lui, del tutto inimmaginabile. Eppure, questa logica rispecchia i recenti modelli dell'emergente modernità africana, che è episodica, frammentaria e discontinua. La visione politica di rinnovamento di Mbeki si sta realizzando in episodi parziali e scollegati. La sua Africa, nell'insieme, non ha continuità. È composta da isole di ricchezza in un mare di miseria, da nodi territoriali inseriti in reti di potere prive di identità territoriale, da enclavi omogenee interne, senza alcun legame con l'esterno. Questo non è da considerarsi come il risultato del fallimento della sua visione, ma piuttosto come il prodotto del tipo di spazialità con cui lui stesso è venuto a contatto mentre forgiava la sua idea politica, cioè i 'bantustan' e gli accampamenti del periodo dell'esilio. L'ironia sta nel fatto che caratteristiche come connettività extraterritoriale, territorialità separata e sospensione della sovranità, che un tempo erano tipiche della politica di espulsione e esilio, sono ora diventate il fulcro della visione geopolitica globale contemporanea.



La geografia frammentaria del sottosuolo di Johannesburg, fatta di strappi, imperfezioni, avvallamenti, linee di giunzione e banchi-cuscinetto per la produzione dell'oro, è lo specchio della sua superficie urbana, fatta di miniere, campi, fabbriche, 'township', centri commerciali e uffici. Ancora oggi, il tessuto urbano e regionale di Johannesburg è il risultato dell'attività, instabile e invisibile, che si svolge al di sotto della sua superficie

The fragmented subterrenean geography under Johannesburg, made of tears, faults, dykes, seams and gold bearing reef, mirrors the city of mines, camps, factories, townships, malls and offices above it. Even today, the urban and regional pattern of the city is determined by this unstable and invisible activity beneath its surface

Fonte/Source: *Department of Mines, Union of South Africa, "The Mineral Resources of the Union of South Africa", Pretoria, Government Printers, 1954*

Lindsay Bremner, *nata in Zambia, è professore e direttore della Facoltà di architettura presso la University of the Witwatersrand di Johannesburg, dove lavora come architetto. È autrice di numerose pubblicazioni che riguardano l'architettura, lo spazio e la politica in Sudafrica. Il suo ultimo libro si intitola "Johannesburg, One City Colliding Worlds" (2004).*

1 Thabo Mbeki
The geography of exile

Lindsay Bremner

The geography of exile

Ten years ago, South Africa was liberated from apartheid and the last system of white domination in Africa ended. This heralded a new era for Africa, an era of African-led (as opposed to colonial) development. One of its chief protagonists has been Thabo Mbeki, the second president of the democratic Republic of South Africa, who succeeded Nelson Mandela. The personal histories of these two leaders are so interlinked that they represent the complementary faces of contemporary African, if not global, geopolitics.

Mandela and Mbeki were born in the same part of South Africa, the former apartheid Bantustan of Transkei. Bantustans were "independent" territories established within South Africa's borders by the former apartheid government. Black South Africans were forced to migrate to these "Homelands" as they were otherwise known, supposedly to be able to develop according to their authentic tribal customs and rules. Outside of these enclaves, yet still inside South Africa, they were temporary residents, kept only for the cheap labour they supplied to the country's industries. Bantustans were fragmented and discontinuous territories located in unproductive and marginal parts of the country. They existed in a state of contrived sovereignty, recognised 'internationally' as independent countries only by the South African state apparatus whose laws had established them. Their borders, rarely mapped, marked stark divisions between modernity and the stasis of their enforced tribalism.

The architectural construction of Thabo Mbeki's political project is based on the re-invention of an African geography of openness and flows. But it appears that, as the project becomes more successful and Africa becomes more integrated on a regional scale, its local spaces are becoming more disconnected and splintered into atomised territories of exclusion. It is the shadow of these Bantustans and their mirror, the military encampments in exile of the African National Congress (ANC), which shaped and still shapes Mbeki and Mandela's political projects.

Nelson Mandela spent 27 years in prison, most of it on Robben Island, in Cape Town's Table Bay; Thabo Mbeki lived for almost 28 years in exile outside South Africa. Mandela's politics focused on uniting the divisions of South Africa's past and creating a society of shared democratic values; it was a politics of the interior, of unity, of closure. On the other hand, Mbeki's politics have focused on repositioning South Africa within the African continent and on integrating Africa into the global economy and body politic. It is a politics of the exterior, of border crossings, of connections. Yet Nelson Mandela is a symbolic figure who circulates globally, an international icon of human freedom

Il paesaggio di Johannesburg, frammentato in una serie di enclavi, presenta notevoli somiglianze con la geografia discontinua delle 'homeland' realizzate durante l'apartheid, ma anche con il sottosuolo della città, composto da miniere d'oro

A contemporary map of Johannesburg, showing how its landscape has been fragmented into enclaves by road closures, bears remarkable resemblance to both the fragmented geography of apartheid homelands and to that of the subterranean world of gold mining on which the city was founded

Fonte/Source: ***Johannesburg Roads Authority, "Map of Road closures in Johannesburg", Unpublished map, 2004***

Le riserve africane (note come 'bantustan') erano confinate nelle parti più aride e remote del territorio sudafricano, lontane dai centri urbani. I loro confini erano vaghi, instabili ed erano spesso il frutto di espedienti politici per contrassegnare le residenze dei neri

African reserves, homelands, or Bantustans, as they were known, were scattered in arid and remote parts of South Africa, far from major cities. Their boundaries were vague, everchanging and politically expedient lines demarcating quasi-sovereign entities for residence by black people

Fonte/Source: M. Horrell, "The African Homelands of South Africa", Johannesburg, Institute of Race Relations, 1973

while Mbeki's internationalism has produced new forms of isolation and exclusion. But a few more words about Mbeki's period in exile since it is important to what follows. Mbeki's exile years were characterised by continual movement from continent to continent and place to place. In the 1960s, he was a student at Sussex University in England and then at the Institute of Social Sciences in Moscow. After 1971, as a key theoretician, strategist and diplomat for the ANC, he lived in exile in Africa and spent a great deal of time in Lusaka, the movement's exile capital. From here he moved between Nigeria, Botswana, Swaziland, Mozambique and Zimbabwe, living for various lengths of time in these countries where he established underground bases and channels of communication for the ANC. In the 1980s, he became one of the most public faces of the international anti-apartheid movement, travelling around the world mobilising sanctions against the apartheid government. The geography of this exile life was made up of safe houses, disguised spaces, ANC headquarters and diplomatic missions. Mbeki moved between ANC educational and military camps that were situated in the remote hinterlands of several central and southern African states. These strategic implants were isolated and disengaged from their surroundings. They were governed not by the laws of their host countries, but by the constitution of the ANC and were overseen by its internal structures, including its own military police, the Mbokodo (whose methods have been found to have frequently exceeded those sanctioned by international law). These isolated, extraterritorial nodes were collectively and effectively the ANC's territory in exile. Connected by routes and corridors that allowed a continuous flow of information, ideology, weapons, and supplies, they were the laboratory of the spatial politics that are now unfolding. The geography of Mbeki's exile, of networked nodes and the flows between them, of secret bases located in space but disengaged from their surroundings have all come to characterise his post-exile politics.

Pan-Africanism. The key idea around which Thabo Mbeki has shaped his political project is that of an "African Renaissance", a pan-African project for Africans to overcome their colonial and neo-colonial past, and to re-imagine and reposition the African continent as part of the global community. This project has been articulated in the New Partnership for African Development (NEPAD), a pledge by the leaders of the newly established African Union. NEPAD's spatial impact is moving along two apparently contradictory trajectories – increased global and continental integration and connectivity on the one hand, and increasing local discontinuity and fragmentation on the other.

Integration and Connectivity. For centuries, Africa and African-ness have been defined by the politics of the line. There was the Berlin Conference of 1884 where arbitrarily drawn lines created the colonial territories. Then there was the apartheid policy which drew its lines to create racial and ethnic territories. Finally, there is contemporary geopolitics that continues to employ lines of exclusion, marginalisation and denial. This has produced a contemporary, post-colonial African landscape of violent frontiers and fragmented spaces. The borders of former colonial nation states have become the frontier zones of internecine conflict. They are in effect extraterritorial spaces governed by warlords, vigilantes, private entrepreneurs, clan chiefs, armies for hire and youth gangs that are in a state of low intensity, permanent warfare.

At the same time, Africa's cities are characterised by glaring socioeconomic disparities and gaping divisions, of extreme wealth adjacent to grinding poverty, of a thriving modernity and a dehumanising underdevelopment. Johannesburg has its Alexandra and its Sandton, Lusaka its Kayame and its Kabolonga, Lagos its Surulere and its Victoria Island, and Harari its Mbari and its Borrowdale. The former are poor and excluded, the latter prosperous and ostentatious. Africa's cities resemble the fractured landscapes of the war zones. Mbeki's vision is to overcome these political and socioeconomic fractures, which he sees as part of Africa's colonial and neocolonial heritage, and to configure a new, seamless pan-African space. This would be done through the merging of national frontiers, border crossings and bridges, and the politics of dialogue, reconciliation and partnership. The site of the configuration of this newly conceived continental space is the recently established African Union, a pan-African forum that concerns itself with political, economic and social dialogue and the collective negotiation of Africa's global future. In the policies being developed by this new political body, national borders and sovereignty are not eradicated. Instead, they are simply absorbed into larger, regional economic units that facilitate co-operative adventures – cross border infrastructure, cross border energy flows, cross border trade, transfrontier conservation areas, co-operation on shared rivers, transport development corridors and so on. These new co-operative strategies are aimed at eradicating blockages that have stood in the way of prizing Africa open to the movement of people, goods and services. The goal is a seamless, continuous, integrated continental space that will permit the fluid and uninterrupted flow of resources into, through and out of Africa. One of the major impediments to the realisation of this vision is the persistence of armed conflict on the continent. This includes the rebel movements in Bujumbura, Burundi, the conflict between the Lord's Resistance Army and the Ugandan military in northern and eastern Uganda, the situation in Darfur on the border between Chad and the Sudan, that in Ituri in the eastern Democratic Republic of Congo (DRC), in Cote d'Ivoire, in Sierra Leone, in Liberia, etc.

Urban Asylum. South Africa does not use camps for hosting African refugees or asylum seekers. Instead, they are expected to integrate into South African society. Many enter the country and seek refuge in Johannesburg's decaying high density inner city suburbs – Hillbrow, Joubert Park, Berea. These have become areas of intense verbal abuse, physical attack, police harassment and racial profiling. In a strange re-enactment of apartheid, South Africans have violently reasserted their national claims against those whose bodies (marked by darker skin colours or foreign accents) are seen to be outside the law. Inner city suburbs are now transformed into war zones.

Discontinuity and fragmentation. In an apparent contradiction to this vision of pan-African politics and the development of a seamless pan-African space, there are new boundaries, new fragmentations and new spatial exclusions of contemporary Africa. Conceived of more as an instrument of Africa's globalisation than of its identity formation, this pan-Africanism is not being realised as a great unifying play across the continent's surface, but as the intersection between extraterritorial flows (of information, goods, services, and people) and localised nodes (often taking the form of extraterritorial or partially extraterritorial islands). As African space is opened up by new flows, it is being fractured by new incisions. This includes military camps deployed for the defence of oil contracts or foreign investment and new internationally supported conflicts over natural resources, particularly oil and diamonds. There are infrastructures – airports, hotels, leisure resorts, conservation areas – to service the needs of foreign nationals and local elites along with special enterprise zones and nodal development initiatives that are designed to be exempt from national and international law dealing with the exploitation of labour and natural resources. There is also the common spatial practice of gated communities set up for the urban elites. This spatial closure has become a sign of both global connectivity and upward mobility.

Viral Geographies. This linkage of the open and the closed, of networks and nodes, is also evident in the epidemiology of the HIV / Aids epidemic, a viral disease spread through connectivity and flows (sex) that produces the ultimate exclusion (death) in the midst of the most active parts of the social body (its youth). With HIV / Aids, death is no longer confined to the margins of social experience (among the old, the infirm, the weak), but is located at its heart, at the very site of its reproduction. The geography of the HIV / Aids epidemic is a thoroughly global one. It cannot be separated from the global political economy – disparities of wealth, patterns of international migration, the global production and distribution of pharmaceuticals, the global mass media, music and popular culture. HIV / Aids is unevenly distributed and spread by mobility. The Great North Road through Zambia, for instance, is one of the primary conduits for its transmission throughout central Africa. Zambia, a country with borders to seven other central or southern African states, has one of the highest rates of HIV / Aids in Africa. Twenty per cent of its adult population between 15 and 49 years of age was infected in 1999. Thabo Mbeki's attitude towards HIV / Aids has been a dissident one. He disputes the conventionally held view that HIV causes Aids and that its transmission is primarily sexual. This must be taken as a refusal of the contradiction between life (as invoked by ideas like the African Renaissance) and openness (to global flows) on the one hand, and infection, exclusion and death on the other. The idea that connectivity, openness and mobility, the central vectors of his project, are disrupting life and producing vast swathes of poverty and death is, for him, unthinkable.

Yet this logic is inherent in the emerging patterns of Africa's modernity, which is itself episodic, fragmentary and discontinuous. Mbeki's political vision for its renewal is being realised in incomplete and disconnected episodes. His Africa, while whole, is not continuous. It is comprised of islands of wealth in a sea of poverty, of territorialised nodes in networks of de-territorialised power, of internally homogeneous, yet externally disengaged enclaves. This is not the result of a failure of imagination on his part, but rather a product of the kind of spatiality in which his political imagination was honed – that of the Bantustan and the exile encampment. The irony is that extraterritorial connectivity, disjointed territoriality and suspended sovereignty, once features of a politics of expulsion or exile, now lie at the heart of the contemporary global geopolitical imagination.

Lindsay Bremner, *born in Zambia, is professor and Chair of Architecture at the University of the Witwatersrand in Johannesburg, where she also works as an architect. She has published extensively on architecture, space and politics in South Africa. Her latest publication is the book "Johannesburg, One City Colliding Worlds" (2004).*

Fotografia di/Photography by René Burri/Magnum Photos©Contrasto

Hans Ulrich Obrist
Interview 10

14 novembre 2003	Ore 19.15 Temperatura 8°	**Henri Cartier-Bresson** **Martine Franck** **Paris, Francia/France** Casa del fotografo/House of the photographer

Per gentile concessione/Courtesy Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos/Contrasto

Pagine precedenti: René Burri ritrae Henri Cartier-Bresson mentre si sporge per fotografare 5th Avenue, New York, 1959.
Sopra: una scena del film *La Règle du Jeu* diretto da Jean Renoir (sullo sfondo, a destra, Cartier-Bresson). Sotto: Giacometti e Tériade a Parigi nel 1952. Pagina a fianco, sopra: *Alicante*, Spagna, 1933; sotto: *Il dipartimento della Var*, Hyères, 1932

Fotografia di/Photograph by Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos/Contrasto

Previous pages, René Burri depicts Henri Cartier-Bresson photographing 5th Avenue, New York, 1959.
Opposite page, above: a scene from the film *La Règle du Jeu* directed by Jean Renoir (in the background on the right, Cartier-Bresson). Opposite page, below: Giacometti and Tériade in Paris in 1952. Top: *Alicante*, Spain, 1933; below: *The Var department*, Hyères, 1932

Fotografia di/Photograph by Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos/Contrasto

Fotografia di/Photograph by Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos/Contrasto

Karantinòs razionalista greco
Karantinòs Greek rationalist

Gli elementi della nuova architettura greca. Pàtroklos Karantinòs
(Stoichia ghia tin neoteri Ellenikì Architectonikì. Pàtroklos Karantinòs)
Andreas Giacoumacatos
Fondazione culturale della Banca di Grecia, 2003 (pp. 698, € 42,00)

Il 29 luglio 1933 ha inizio a Marsiglia sul "Patris II" il IV Congresso internazionale di architettura moderna, tema: la città razionale. Dopo tre giorni di navigazione il piroscafo porterà i cento congressisti ad Atene. La mattina del 1° agosto, durante una riunione, nei pressi del canale di Corinto, sale a bordo la delegazione degli architetti greci: fra questi il giovane Pàtroklos Karantinòs immortalato dalla celebre cinepresa di Moholy-Nagy.
L'architetto Karantinòs (1903-1976) era allora parte del personale di progettazione dei nuovi edifici scolastici al Ministero dell'Istruzione, coprirà questo ruolo per molti anni (1930-39 e poi 1947-58); diventerà uno dei principali sostenitori di un'architettura moderna in Grecia legata alle esperienze del razionalismo europeo o, meglio, a quella nuova strategia del costruire dai caratteri fisici straordinariamente evidenti, amplificati dal gesso liscio che evoca l'illusione di una terza dimensione, elude la mezzaluce in nome di una luce dura, bianca, violenta. Una nuova strategia che manifesta consapevolezza critica nei confronti della storia, ma che trova radici nella tradizione costruttiva delle isole greche.
Il moderno in Grecia nasce negli anni Venti sull'isola di Egina, quando il professor Dimitris Pikionis, da poco docente di Arte decorativa al Politecnico di Atene, con un gruppo di studenti (tra cui Pàtroklos Karantinòs e Koulis Panaghiotakos) risale le montagne di Mesagròs per studiare e ridisegnare l'architettura tradizionale. Per questi giovani architetti, quindi, il razionalismo non è altro che continuità con la tradizione mediterranea.
Già a partire dal titolo è evidente che il libro di Andreas Giacoumacatos, storico tra i più autorevoli nelle ricerche in questo campo, non vuole essere soltanto una monografia di Karantinòs, un catalogo di progetti; l'autore infatti documenta con precisione il ruolo dell'architetto greco nel dibattito architettonico, mette in relazione le opere con il contesto culturale del tempo, le scelte fondamentali che caratterizzano l'opera di Karantinòs che da un lato costituisce la forza motrice più 'ortodossa' del Movimento Moderno in Grecia, dall'altro lato manifesta nel modo più eloquente il passaggio traumatico della generazione degli anni Trenta ad un periodo del dopoguerra in cui le richieste sociali e culturali non si riconoscono più nel mondo figurativo della cultura fra le due guerre.
Il dibattito in Grecia negli anni Trenta è molto complesso: gli architetti 'moderni' vengono accusati di aver portato il folle, l'arido vento, il vento prosciugatore e distruttore del razionalismo che sotto pretesto di aria e luce disperde quei piccoli universi minuscoli e personali, frantuma le cornici: "L'arte diventa arida, spogliata di ogni contenuto serio. L'abolizione della cornice, nata per ragioni di clima, e di altri elementi indispensabili, la creazione assolutamente inutile di aperture enormi, l'abuso dell'uso del cemento che sostituisce ovunque la pietra...", scrive il professor K. Biris (*Technikà Chronikà*, 1934). "Così si pone la questione. Il modernismo ignora dunque la tradizione, dimentica la storia?", chiede l'architetto V. Cassandras (*Technikà Chronikà*, 1934). Questo non dovevano dirlo, proprio a lui, Karantinòs, che ebbe l'onore di vedere i suoi disegni pubblicati nel 'mitico' scritto del suo maestro Pikionis *La nostra arte popolare e noi* (1925). Ma a complicare la situazione ci si mette proprio Pikionis, che dopo aver appoggiato il Movimento Moderno in Grecia (la prima costruzione moderna è la casa del pittore Parthénis, 1927) avverte una certa rigidità dell'architettura funzionale, non è più convinto dei canoni internazionali e va verso una nuova ricerca formale, mettendo in relazione sistemi strutturali tradizionali lignei con il telaio in cemento armato: "È necessario riflettere meglio sulle soluzioni che l'Occidente ci offre, per evitare ciò che si sta avverando velocemente: la cristallizzazione di una nuova banalità, l'istituzione di un nuovo accademismo" (Pikionis, *Intorno ad un congresso*, 1933).
Così Karantinòs si assume il ruolo di portavoce e difensore acceso del 'moderno' in quanto unica via possibile affinché la conoscenza del passato e della tradizione possano diventare forza e azione per l'epoca contemporanea. A questo scopo nel 1934 organizza ad Atene la prima Mostra di architettura moderna greca al Circolo degli artisti, scrive numerosi articoli, nel 1936 partecipa alla VI Triennale di Milano e nel 1937 all'Exposition International di Parigi.
Contributo importante è la cura di un volume edito nel 1938 dalla Camera dei Tecnici di Grecia: la più esauriente documentazione delle nuove scuole.
Nella *Prefazione* Karantinòs sottolinea il forte legame con l'arte popolare poiché ciò che la distingue "è la mancanza di ogni artificiosità, l'assoluta armonia tra vita e forma architettonica, un semplice razionalismo, che porta a soluzioni semplici e intelligenti, arricchite da una poesia ispirata dal vivace senso dell'amore per la natura. Uno stile unitario di vita, che ha come riscontro l'equilibrio e l'unità dell'opera architettonica". Così nell'opera dell'architetto greco la ricerca di un carattere architettonico autoctono legato alla tradizione popolare si coniuga con i principi di un modernismo suggerito dall'opera dei maestri europei (lavorò nello studio parigino di Auguste Perret negli anni 1927-28) e soprattutto Le Corbusier. La dedizione di Karantinòs all'opera di Le Corbusier fu assoluta, quasi religiosa, ma mai imitativa e lo evidenzia la raccolta (ben documentata nel libro di Giacoumacatos) di riflessioni intorno all'opera *Vers une architecture*, appunti figurati chiamati *Architectonikà* dallo stesso Karantinòs, redatti verso la metà degli anni Quaranta allo scopo di costruire un manifesto in difesa della nuova architettura, della tradizione antica della tradizione popolare e contro l'equivoco sul classico rappresentato dall'architettura ottocentesca prima e da quella accademica e storicista poi. Ma non si tratta soltanto di questioni formali; per Karantinòs l'architettura può diventare forza motrice per cambiamenti sociali sostanziali, una rivoluzione fondata su basi teoriche e su dati di fatto del presente. Prima di tutto nella rivoluzione della macchina, in secondo luogo nella ribellione della coscienza umana. L'obiettivo è un nuovo razionalismo sociale: senza un'organizzazione sociale equilibrata "non può esistere il concetto di ordine e di bellezza. Non esiste ritmo e armonia, ma confusione e bruttezza". Una visione socialista, scrive Giacoumacatos, non solo nazionale, ma universale con al centro il rispetto della vita umana. Al problema delle abitazioni risponde trattando di standardizzazione, di pianta libera, studiando la città sovietica, ma anche la *ville radieuse* lecorbuseriana.
Karantinòs, fino alla Seconda guerra mondiale, costruisce quasi esclusivamente scuole, dando un contributo notevole all'architettura del razionalismo in Grecia. Peraltro gli edifici scolastici costruiti in periferia, nei quartieri dei profughi, in zone ancora prevalentemente agricole costituiscono l'unico riferimento per lo sviluppo futuro delle città.
Innovazioni tipologiche, pianta flessibile (soprattutto in scuole di piccole dimensioni), radicale identificazione tra forma architettonica e forma strutturale, lasciata in vista e mai celata nei paramenti murari, rinnovamento degli schemi compositivi fanno l'opera di Karantinòs estremamente varia, ma sempre in continuità e coerenza con la sua adesione ai principi della cultura del razionalismo, senza mai ripensamenti o cedimenti. Anche nelle opere più giovanili quando l'edificio è racchiuso in volumi parallelepipedi il tema della trasparenza visiva della permeabilità è predominante. Del linguaggio lecorbuseriano sono evidenti la rottura dei volumi attraverso le scale esterne in duplice ruolo di collegamento con l'esterno e con il tetto terrazza, i *brise-soleil*. Verso la fine degli anni Trenta dedica particolare attenzione allo studio di scuole dotate di spazi per attività didattiche all'aperto o caratterizzate dalla complementarietà tra spazi chiusi e aperti.Nel 1959 la nascente Facoltà di Architettura di Salonicco lo chiama alla cattedra di Composizione architettonica e qui vi insegnerà fino al 1968 quando, epurato dal regime dei colonnelli, dopo tante battaglie verrà costretto al silenzio.

Luisa Ferro
Docente di Composizione architettonica al Politecnico di Milano-Bovisa

The IV International Congress on modern architecture began on July 29, 1933 in Marseilles aboard "Patris II". The theme was the rational city. After three days sailing, the steamship took the 100 congress participants to Athens. During a meeting in the morning of August 1, near the canal of Corinto, the delegation of Greek architects climbed aboard. Among them was the young Pàtroklos Karantinòs immortalised by Moholy-Nagy's famous cine camera.
At the time, the architect Karantinòs (1903-1976) was part of the Ministry of Education's planning staff for new school buildings, a position he held for many years (1930-39 and later 1947-58). He would become a major supporter of modern architecture in Greece linked to the experiences of European functionalism, or rather the new strategy of constructing extraordinarily evident physical features, amplified by smooth plaster to evoke the illusion of a third dimension and evading half light in favour of hard, violent, white light. This strategy displayed critical awareness towards history, but has roots in the Greek islands' building tradition.
Modern in Greece originated in the 20s on the island of Egina when professor Dimitris Pikionis (who had recently become teacher of decorative arts at the Polytechnic of Athens) went up into the Mesagròs mountains with a group of students (among whom Pàtroklos Karantinòs and Koulis Panaghiotakos) to study and redesign traditional architecture. For these young architects functionalism was therefore a continuity of the Mediterranean tradition.
It is evident just from the title that the book by Andreas Giacoumacatos does not aim at being a monograph on Karantinòs or a project catalogue. The author, among the more authoritative historians in this field, precisely documents Greek architecture's role in the wider debate and links the constructions with the cultural context of the time. He details the fundamental choices characterising Karantinòs's work, which constitutes the Greek modern movement's most "orthodox" driving force. His work also eloquently expresses the 30s generation's traumatic passage through a post war period when socio-cultural demands no longer recognised culture in the figurative world between the two wars.
The debate during the 30s in Greece was very complex. "Modern" architects were accused of having brought on the foolish, the arid wind drying and destroying functionalism. They dispersed the small and personal universes and shattered cornices under the pretext of air and light. "The art will become arid, stripped of any serious content. The cornice was created for climatic reasons. It is the abolishment of an indispensable element, while the creation of enormous openings is absolutely useless, along with the abuse of concrete that replaces stone everywhere..." writes professor K. Biris (*Technikà Chronikà*, 1934). "The question therefore arises: does Modernism ignore tradition and forget history?" asks the architect V. Cassandras (*Technikà Chronikà*, 1934). They should not have said this to Karantinòs, who had the honour of seeing his designs published in the "legendary" writings of his teacher Pikionis, *Our popular art and us* (1925). But Pikionis himself complicated the situation. After supporting the modern movement in Greece (the first modern construction was the house of the artist Parthénis, 1927), he pointed out the rigidity of functional architecture. No longer convinced by international canons, he moved towards a new formal research connecting traditional structural systems with reinforced concrete: "We must consider the solutions offered by the West more carefully so as to avoid what is rapidly happening: the crystallisation of a new banality and the founding of a new academicism" (Pikionis, *Around a congress*, 1933). Karantinòs thus assumed the role of spokesman and fervent defender of the "modern". He saw it as the only possibility for tradition and past knowledge to become strength and action for the contemporary age. To this end, in 1934 he organised the first Exhibition of Modern Greek Architecture in Athens at the Club of artists, wrote several articles, participated in the VI Milan Triennial in 1936 and the International Exposition in Paris in 1937.
His work on a book published in 1938 by the Board of Greek Technicians was an important contribution. It was the most comprehensive documentation of the new school. In the foreword Karantinòs underlines the strong link with popular art since what distinguishes it "is the lack of any artificiality, the absolute harmony between life and architectural forms, a simple functionalism that leads to simple and intelligent solutions, enriched by a lively sense of love for nature. It is a harmonious lifestyle matched by the equilibrium and unity of architecture." The Greek architect's autochthonous architectural research is thus linked to popular tradition and combined with the principles of modernism proposed by European masters (he would work in the Parisian studio of Auguste Perret from 1927-28) and above all Le Corbusier. Karantinòs's dedication to Le Corbusier's work was absolute, almost religious, but never imitative. This is highlighted by his illustrated notes called *Architectonikà* (well documented in the book by Giacoumacatos) on *Vers une architecture*. Written in the mid 40s, the aim was to produce a manifesto in defence of new architecture and the ancient popular tradition, and against the misunderstanding of classical represented by 19th century architecture and later by historicist and academic architecture. But it is not only about formal questions. For Karantinòs, architecture could become a driving force for substantial social change, a revolution founded upon theoretical grounds and present facts. First there is the revolution of the motorcar and second the rebellion of human consciousness. The objective is a new social functionalism. Without a balanced social organisation "the concept of order and beauty cannot exist. There is no harmony or rhythm, just confusion and ugliness". It is a socialist vision, writes Giacoumacatos. Not only national but also universal, with respect for human life at the centre. He responds to the problem of housing by discussing standardisation and free design, studying the soviet city and the Corbusian *Ville Radieuse*.
At the end of World War II, Karantinòs almost exclusively built schools, significantly contributing to Greek functionalist architecture. On the other hand, school buildings built in peripheries, refugee districts and predominantly agricultural areas represented the only reference for the future developmentof cities.
Typological innovations, flexible design (especially in small schools), radical identification between architectural and structural forms (left in view and never hidden by wall hangings) and the updating of component diagrams make Karantinòs's work extremely varied, but always in continuity and coherence with his acceptance of rationalist principles, without reconsideration or yielding.
Even in the more juvenile works when buildings were held inside parallelepiped volumes, the visual transparency of permeability is predominant. From Corbusian language, the breakage of the volumes is evident through the external stairs in the double role of connection to the outside and to the terrace roof, the brise-soleil.
Towards the end of the 30s he dedicated particular attention to the study of schools equipped with spaces for open-air teaching activities or characterised by the complementarity between closed and open spaces.
In 1959 the emerging Architecture Faculty of Salonicco called him to the professorship of Architectural Composition and he taught there until 1968 when, purged from the regime of colonels, he was forced into silence after many battles.

Luisa Ferro
Professor of Architectural Design at the Milan-Bovisa Polytechnic

Carlo Scarpa e la Biennale
Carlo Scarpa and the Biennale

Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972
Orietta Lanzarini
Marsilio, Venezia 2003 (pp. 250, € 27,00)

Il libro che Orietta Lanzarini dedica al rapporto tra Carlo Scarpa e la Biennale di

Venezia riveste un interesse che va ben oltre le vicende che legano il noto architetto all'ente veneziano e, superando ricostruzioni angustamente biografiche o cronologiche, traccia efficacemente il profilo di un preciso momento culturale.
Sotto questa luce gli allestimenti che Scarpa cura per la Biennale diventano il grimaldello che permette all'autrice di allargare il discorso ad un contesto più ampio. Quando l'architetto si occupa delle mostre di Paul Klee o della collezione di Peggy Guggenheim (XXIV Biennale 1948), piuttosto che, in anni più recenti, di Lucio Fontana (XXXIII Biennale 1966), stabilisce un rapporto dialettico con le opere d'arte da esporre. L'interesse che Scarpa vi riversa non è propriamente intellettuale: quello che lo attrae sono gli esperimenti formali e cromatici, la matericità dei pezzi. Se la sua conoscenza dell'arte contemporanea – e non solo – passa attraverso "forma e materia", eludendo spesso le sovrastrutture concettuali che accompagnano le opere in questione, è altrettanto vero che il suo interesse si dirige su personalità di rilievo internazionale, e che le forme stimolano comunque una riflessione personale sul progetto. Scarpa vede, rielabora, si appropria di forme e idee: "Quello che gli è necessario – sostiene Lanzarini – può provenire da qualsiasi ambito in cui il suo occhio prensile riconosca potenzialità di sviluppo per una forma o un pensiero".
Viene contestata quindi l'idea di Scarpa "architetto veneziano", chiuso nel ristretto ambiente della città lagunare, ma genialmente – e inspiegabilmente – creativo, che accompagnava la gran parte della letteratura sull'argomento, e che riduceva all'ascendenza di Frank Lloyd Wright la rilevante, quando non unica, fonte di ispirazione di Scarpa.E proprio il rapporto tra Wright e Scarpa è un altro "luogo comune" storiografico che l'autrice affronta e ridimensiona, grazie a puntuali e circostanziate considerazioni. Scarpa incontra Wright a Venezia nel 1951, ma sin dagli anni Trenta gli è già nota l'attività dell'architetto americano, e a partire dal 1948 – con l'arrivo all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (Iuav), dove insegna lo stesso Scarpa, di Bruno Zevi, il grande divulgatore dell'opera di Wright in Italia nel dopoguerra – gli è sempre più famigliare l'universo formale del maestro di Taliesin. L'incontro segna l'apice del forte interesse di Scarpa: "L'opera di Wright fu per me un colpo di fulmine... Mi portò via come un'onda". Da qui l'idea di una perpetua influenza wrightiana sull'attività di Scarpa. Ma è lo stesso Scarpa che anni dopo, riguardo i suoi lavori più clamorosamente riconducibili a Wright – come il progetto per la villa Zoppas (1953) o la casa Veritti a Udine (1955–61) – sosterrà: "Non mi piacciono più tanto quelle case, perché non credo che si debba imitare così sfacciatamente". Certo all'inizio degli anni Cinquanta l'architettura di Wright aveva rivelato a Scarpa "una parte di sé che aveva soltanto intravisto", sostiene l'autrice, che dimostra però come la grande attenzione alle soluzioni spaziali e decorative delle opere wrightiane, superato l'impatto di evidente manierismo, porti presto l'architetto verso altre mete, frutto di una costante 'contaminazione' con l'ambiente artistico di cui ormai, anche grazie alla Biennale, faceva parte l'universo di Scarpa. Inoltre Lanzarini osserva che l'azione di Zevi allo Iuav risulta centrale, oltre che come catalizzatore dell'esperienza wrightiana, anche riguardo la proposta di una "cultura storica" svincolata da qualsiasi limitazione temporale, e per questo utilizzabile come fondamento del presente. Il critico e storico romano sosteneva infatti l'idea che la conoscenza della storia costituisse il fondamento dell'attività progettuale, architettonica e artistica, e il senso di tale attualizzazione della cultura storica, soprattutto in campo artistico, rimanda sicuramente alla riflessione di Lionello Venturi, del quale, parallelamente, era collaboratore Zevi a Roma. Questa proposta, che costituirà una delle più radicate convinzioni di Zevi, trova in Scarpa, ma anche nel pittore Mario Deluigi, anch'egli insegnante allo Iuav, degli entusiasti sostenitori. Come suggerisce acutamente l'autrice, basta osservare, oltre gli interventi per la Biennale, gli allestimenti museali scarpiani – palazzo Abatellis a Palermo (1953–54) e il museo di Castelvecchio (1956–73), solo per citare i più noti – per rendersi conto come sia felice l'equilibrio scarpiano tra storia e progetto. Coniugando una grande attenzione per la tradizione, la tecnologia di lavorazione dei materiali – da sempre presenti nell'orizzonte di Scarpa – con le nuove tecniche disponibili e la lezione figurativa delle avanguardie, Scarpa sembra proprio fornire un esempio concreto alla teoria zeviana: ma ancora una volta si tratta di una vocazione latente che semplicemente l'azione di Zevi dirige verso una più consapevole volontà di espressione. Le belle immagini e l'accurato apparato di note che accompagnano i testi del libro conducono il lettore ad un viaggio attraverso un'esperienza progettuale – appunto quella degli allestimenti per la Biennale di Venezia, tra il 1948 e il 1972 – che con maggior libertà e spregiudicatezza, rispetto alle opere di architettura, ha permesso a Scarpa di rivelarsi come un "protagonista cruciale dell'architettura europea", quale lo definisce Marco De Michelis nell'introduzione al volume.

Roberto Dulio
Architetto

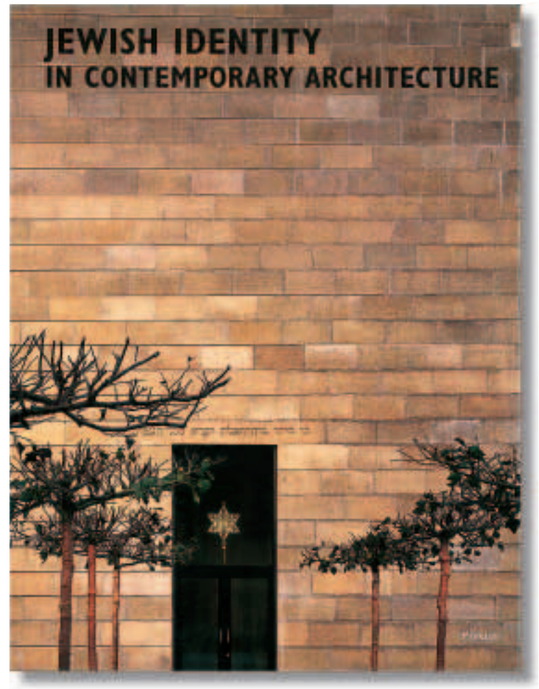
Orietta Lanzarini's book on the relationship between Carlo Scarpa and the Venice Biennale has interest far beyond this facet of the famous architect's work for the Venice organisation. By avoiding narrowly biographic or chronological reconstructions, it provides a fine profile of a specific cultural moment.
The installations created by Scarpa for the Biennale become the key that allows the author to extend her scope. When the artist handled exhibitions of Paul Klee, the Peggy Guggenheim Collection (24th Biennale, 1948) or more recently the work of Lucio Fontana (33rd Biennale, 1966), he developed a dialectical relationship with the artworks on display. Scarpa's interest in them was not exactly intellectual: he was drawn by their formal and chromatic experiments and their very materiality. His knowledge of contemporary and other art forms penetrates "the form and materials", often eluding the conceptual structures erected around them. It is equally true that he focused on world-class celebrities whose art spurred his own architectural thought. Scarpa saw, reworked and surpassed forms and ideas. According to Lanzarini, "the things he needed came from anything that caught his grasping eye as a potential source for developing a form or thought". Thus the author challenges the idea that Scarpa was a "Venetian architect" shut up in the seaside city yet inexplicably creative. This notion is manifested by much literature on the topic, which would suggest that Frank Lloyd Wright was the Italian's only major – or sole – inspiration. The relationship between Scarpa and Wright is another historical commonplace that the author cuts down to size, thanks to accurate, documented considerations. Scarpa met Wright in Venice in 1951, but he was already familiar with the work of the American architect. When Bruno Zevi, Wright's great populariser, came to Venice's School of Architecture (IUAV), he became more and more familiar with the formal universe of the Amerian master. This meeting represented the peak of Scarpa's notable interest. "I fell in love at first sight with Wright's work…I was bowled over". This led to the conception of Wright's perpetual influence on Scarpa. But years later Scarpa himself observed, speaking about his most strikingly brazen copies of Wright, such as the Zoppas House (1953) and Veritti House in Udine (1955–61), that he had changed his mind: "I'm no longer wild about those homes, for I don't believe one should so blatantly ape something". In the early 1950s Wright's architecture revealed to Scarpa "something inside he had only glimpsed", according to the author. However, she demonstrates that once the overt copying was overcome, Scarpa paid great attention to Wright's spatial and decorative solutions, which soon led the architect elsewhere – largely thanks to the Biennale, which became a major part of Scarpa's world.
Moreover, Lanzarini observes that Zevi played a lead role at the IUAV. He acted as a catalyst for Wright's influence, besides working for a timeless historical culture that could be used as a foundation today. In fact, the Roman historian and critic maintained that the knowledge of history represents the basis of all artistic and architectural creations. So the making of historic culture surely influenced Lionello Venturi, who was Zevi's associate in Rome. This thought, one of Zevi's most deeply seated convictions, was enthusiastically supported by Scarpa and the painter Mario Deluigi, who also taught at the Venice school.
The author wisely remarks that it suffices to study Scarpa's Biennale installations and his famed museum refurbishments to realize that the architect nicely balanced history and design. (His best museums are the Abatellis Palace in Palermo [1953–54] and the Verona Castelvecchio conversion [1956–73].) The Venice-based architect always wedded attention to tradition and wood-, metal- and stoneworking technologies to the novel techniques of the avant-garde. Hence Scarpa seems to be a practical example of Zevi's theory. Yet once again the bent was latent; Zevi only pushed him toward a conscious will to express himself. The nice illustrations and accurate notes lead the reader through a design experience (Venice Biennale installations from 1948 to 1972) that was freer and more original than Scarpa's architecture. These works allowed him to show he was a "key protagonist of European architecture", as Marco De Michelis puts it in the introduction.

Roberto Dulio
Architect

L'eredità ebraica
Jewish heritage

Jewish Identity in Contemporary Architecture/Jüdische Identität in der zeitgenössischen Architektur
A cura di Angeli Sachs, Edward van Voolen
Prestel, München Berlin London New York 2004 (pp. 176, € 59,00)

Il 9 novembre 1938 è stata e rimane una delle date più tragiche nella storia del secolo appena trascorso. Nella cosiddetta "notte dei cristalli" ("Reichskristallnacht"), il Pogrom perpetrato dai nazisti ai danni della numerosa comunità ebraica presente in Germania costò la vita di 91 persone e diede inizio alla terribile deportazione di migliaia di persone nei campi di concentramento di Dachau, Buchenwald e Sachsenhausen, mentre oltre 250 Sinagoghe (quasi tutte) venivano date alle fiamme o completamente distrutte. Simbolicamente 65 anni dopo, il 9 novembre 2003, è stata posta la prima pietra, nel pieno centro cittadino di Monaco di Baviera (un riscatto finalmente dopo essere sventuratamente divenuta ai tempi del nazismo la "Hauptstadt der Bewegung", cioè la città da cui iniziò lo scellerato piano hitleriano), del complesso comprendente il Museo ebraico, la Sede per la comunità ebraica della città e la nuova Sinagoga; a distanza di pochi mesi da uno sventato attentato preparato da frange estremiste neonaziste in vista di tale occasione.
Il progetto, esito di un concorso di architettura vinto dagli architetti tedeschi Wandel Hoefer Lorch, provenienti da Saarbrücken nel Saarland (il più piccolo dei Länder della Germania), non è che l'ultimo di una serie di realizzazioni, sparse nel mondo, che hanno dovuto confrontarsi con il difficile tema dell'eredità culturale e religiosa ebraica, specie dopo la Shoah.
Il volume (in inglese con testo a fronte tedesco) curato dalla storica dell'arte Angeli Sachs e da Edward van Voolen, rabbino e responsabile del Museo di storia ebraica di Amsterdam, tenta di fare il punto sugli sviluppi di questo fenomeno architettonico, attraverso il contributo di autorevoli critici di architettura. Pone l'accento sulla questione dell'identità del popolo ebraico e dei suoi possibili riflessi nel linguaggio compositivo dell'architettura.
I quattro saggi iniziali occupano buona parte della prima metà del libro. Focalizzano l'attenzione sul concetto di identità e lo analizzano con approcci differenti, vuoi con il riferimento ad una tipologia, l'architettura delle sinagoghe, vuoi ad un luogo, Israele, o ad una istituzione, il museo.
Come ovvio l'identità è legata a doppio filo con la memoria, e questa a sua volta con il tempo. "Cos'è quest'ansia del tempo?" scriveva tempo fa Bruno Zevi (*Ebraismo e architettura*). "Il fattore tempo prevale sullo spazio perché l'uomo è sradicato. Nessun luogo della terra è immune dall'antisemitismo, nessun luogo è sicuro, neppure la terra d'Israele. Forse per questo il termine luogo, in ebraico, è spesso riferito a Dio...".
Evidentemente, che questa sia la causa del proliferare soprattutto a partire dagli anni Ottanta di una serie numerosa di musei ebraici (1987 ad Amsterdam, 1988 a Francoforte sul Meno, e quindi nei primi anni Novanta Vienna e nel 1998 Parigi), sembra non avere dubbi il rabbino van Voolen. Il quale sottolinea come queste nuove istituzioni hanno preso sempre di più il posto e la funzione, prima svolta quasi esclusivamente dalle sinagoghe, come luoghi della memoria collettiva.
"La memoria degli ebrei è completamente secolarizzata. La storia è oggi rappresentata cronologicamente e non ciclicamente, come per secoli hanno praticato gli ebrei nelle sinagoghe. Il luogo ha preso il posto del tempo, la storia quello della religione".



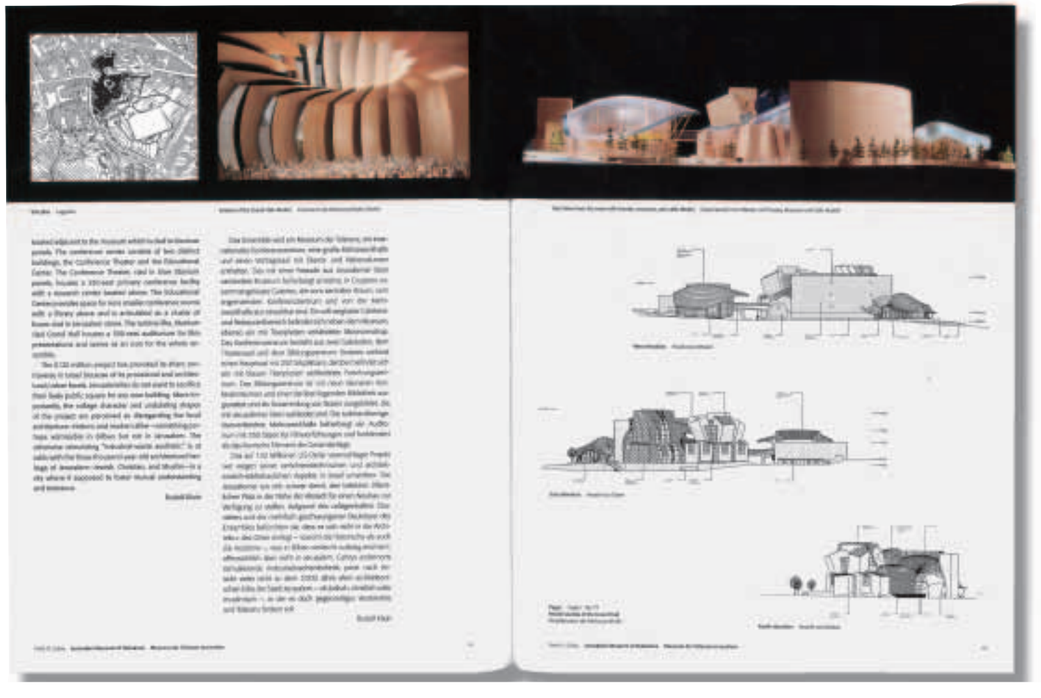
In sostanza non esistono caratteri formali o tipologici ripetibili, che possano connotare decisamente questa sorta di edifici. Non ci sono regole rigide, ciò che li unifica è piuttosto una forte carica simbolica. Come nell'Holocaust Museum a Houston di Ralph Appelbaum del 1996 o nel progetto per il Yad Vashen Holocaust Museum di Moshe Safdie a Gerusalemme. Nell'immaginario collettivo dei non ebrei e nella pratica del loro credo per gli ebrei, l'edificio o il luogo che più d'ogni altro simboleggia l'appartenenza alla religione ebraica è ovviamente la sinagoga. Ma la secolarizzazione non le ha risparmiate. Anche per gli ebrei il museo ha lentamente sostituito la funzione cardine delle sinagoghe. Raramente isolate, vengono sempre più spesso concepite come parte di complessi più vasti e articolati. Nel capitolo dedicato alle sinagoghe è difficile trovare un filo conduttore nei vari progetti presentati. Probabilmente dovuto al fatto, come sottolinea Samuel D. Gruber in uno dei saggi in apertura del libro, che non esistono regole nella costruzione di edifici sacri ebraici. Gli unici elementi indispensabili sono solo due: la Bimah, "la piattaforma centrale" da cui vengono letti i brani della Torah, e lo scrigno in cui questa viene custodita.
La suggestiva sinagoga Cymbalista di Mario Botta nel Campus universitario di Tel Aviv del 1998, con il suo equilibrio nelle volumetrie sembra alludere all'intento dei suoi committenti: rendere questo edificio come il luogo dello scambio e dell'incontro tra le diverse anime dell'ebraismo, quella ortodossa e quella più liberale. Un'altra delle costanti nella storia dell'ebraismo è quella della diaspora. La ritroviamo echeggiare con esiti figurativi molto lontani gli uni dagli altri, sia nella nuova sinagoga di Dresda di Wandel Hoefer Lorch che nel Centro per la comunità ebraica di Duisburg dell'architetto israeliano Zvi Hecker.
L'espressionismo di Hecker è presente ancora nell'ultimo capitolo del volume dedicato ai luoghi dell'istruzione. Nella scuola elementare ebraica realizzata a Berlino nel 1995 ancora una metafora è alla base del suo progetto: l'edificio come un libro, l'unica cosa che un popolo condannato all'esilio può portare sempre con sé. Ma in fondo l'architettura non può che figurare frammenti di identità. Per chi volesse intraprendere approfondimenti sul tema di architettura ed ebraismo, risulta particolarmente interessante in appendice al volume (a fianco delle biografie degli architetti e degli autori dei saggi) la bibliografia selezionata sia sulle singole tipologie trattate (sinagoghe, musei) che sui progettisti delle opere presentate.

Antonello Ferraro
Architetto

November 9, 1938 was and remains one of the most tragic dates in the history of the last century. In the so-called "Night of Broken Glass" ("Reichskristallnacht"), the Nazi Pogrom damaged Germany's numerous Jewish communities costing the lives of 91 people. It heralded the terrible deportation of thousands of people to the Dachau, Buchenwald and Sachsenhausen concentration camps, while more than 250 synagogues (almost all of them) were burnt and completely destroyed. Sixty-five years later, symbolically on November 9, 2003, the first stone was laid in the middle of Munich's city centre of the complex including the Jewish Museum, the centre for the City's Jewish community and the new synagogue. Despite a reckless attack by Nazi extremists in sight of the occasion a few months earlier, it was a long awaited redemption for the city that misfortunately became the "Hauptstadt der Bewegung" in Nazi times, the city in which Hitler's evil plan began. The project was the outcome of an architectural competition won by the German architects Wandel Hoefer and Lorch from Saarbrücken in Saarland (the smallest of Germany's Länder). It is the latest in a series of accomplishments dotted around the world that have had to tackle the difficult subject of Jewish cultural and religious heritage, especially after the Shoah.
The book is edited by the art historian Angeli Sachs and Edward van Voolen, rabbi and manager of the Museum of Jewish history in Amsterdam. In English with German parallel text, it attempts to clarify this architectural phenomenon's developments. With contributions from authoritative architectural critics, it stresses the question of Jewish identity and its possible reflections in architecture's compositional language.
The four opening essays largely occupy the first half of the book. Focusing attention on the concept of identity, they analyse it from different approaches, with references to typology (synagogue architecture), to place (Israel), or to institution (the museum). Identity is obviously closely connected to memory, and this in turn with time. "What is this concern about time?" wrote Bruno Zevi long ago (*Judaism and*

architecture). "The time factor prevails over space because man is uprooted. No place on earth is immune to anti-Semitism, no place is safe, not even the land of Israel. Maybe for this reason the term place, in Hebrew, is often referred to God..."
The rabbi van Voolen evidently has no doubt that this is the cause of the proliferation of a numerous series of Jewish museums, above all from the Eighties (1987 in Amsterdam, 1988 in Frankfurt am Main and afterwards in Vienna in the early Nineties and in Paris in 1998). Voolen underlines how these new institutions have increasingly taken on the place and function of spaces of collective memory, previously almost exclusively preformed by synagogues.
"Jewish memory is completely secularised. History today is represented chronologically, not cyclically in the way Jews have frequented synagogues for centuries. Place has replaced time, history has replaced religion."
The second part of the book purposefully opens with documentation of museum institution projects, presenting a noteworthy and substantial photographic and iconographic display.
Daniel Libeskind's Jüdisches Museum in Berlin, inaugurated in 1999, quickly became an icon of memory. With its dramatic expressivity, empty spaces and lacerated openings, it is "expressionism on a metropolitan scale, no longer content with shouting, determined to recall the horror in an icy, cutting and ruthless manner" (Zevi).
Paradoxically, many would have left it empty, without objects recounting the agonising history of a people continually in search of itself, constantly in the dilemma of being "a people of place or a people of time".
Despite the covering's apparently casual zigzagging, the layout answers a very precise end, beginning with the underground floor with its three generating axes: the exile axis, the holocaust axis and the continuity axis.
Claus e Kaan's silent building in Kamp Vught in Holland might seem to counterpart Libeskind's museum (who also presented the un-built Jewish Museum project in San Francisco). It is a long pavilion with a rectangular entrance at an ex-internment camp, transformed into a national monument in memory of the victims.
It is a piece of architecture that invites meditation. But it does not apparently have the intention to explicitly express characters of identity. With its formal reduction it renounces any monumental intention. Ultimately there are no reproducible formal or typological characters capable of positively connoting buildings of this kind. What unites them is a strong symbolic weight rather than strict rules.
The same is seen in Ralph Appelbaum's Holocaust Museum in Houston of 1996 and the Yad Vashen Holocaust Museum project in Moshe Safdie in Jerusalem.
In the non-Jewish collective imagination and in the practice of their beliefs about Jews, the synagogue obviously symbolises belonging to the Jewish religion more than any other building or place. But secularisation has not spared them.
Museums have slowly replaced the synagogue's pivotal function even for Jews. Rarely isolated, they are increasingly conceived as part of larger and more articulated complexes.
In the chapter dedicated to synagogues it is difficult to find an underlying theme in the various projects illustrated. This is probably due to the fact that there are no rules in the construction of Jewish holy buildings, as pointed out by Samuel D. Gruber in one of the book's opening essays. There are only two indispensable elements: the Bimah, "the central platform" from which passages of the Torah are read, and the box in which the scroll is kept.
With the equilibrium of its measured volumes, Mario Botta's atmospheric Cymbalista synagogue of 1998 on the Tel Aviv University Campus seems to allude to its clients' aims: to make this building a place of exchange, with a more liberal orthodoxy through the meeting of different souls of Judaism.
Another constant in Jewish history is that of the Diaspora. We find it resounding with figurative results very far apart from one another, both in Wandel Hoefer and Lorch's new synagogue in Dresden and the Jewish community centre in Duisburg by the Israeli architect Zvi Hecker.
Hecker's expressionism is also present in the book's last chapter dedicated to educational places. In the Jewish elementary school built in Berlin in 1995 another metaphor is at the base of his project: the building as a book, the only thing a population condemned to exile can always carry with them.
But in the end architecture cannot avoid representing fragments of identity. Those wanting to embark on a closer examination of architecture and Judaism will find the bibliography in the book's appendix particularly interesting (next to the architects and essayists' biographies). It is selected on both the individual treated typologies (synagogues and museums) and on the planners of the presented works.

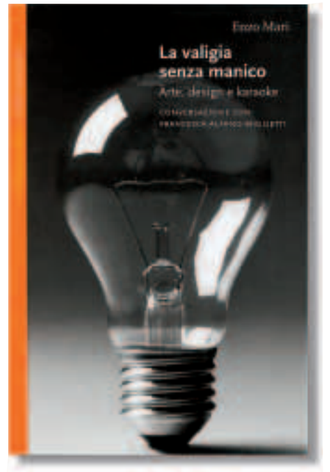
Antonello Ferraro
Architect



L'ultimo Mari
The last Mari

La valigia senza manico
Arte, design e karaoke
Enzo Mari
Conversazione con Francesca Alfano Miglietti
Bollati Boringhieri, Torino 2004
(pp. 124, € 14,00)

A circa tre anni di distanza dal libro *Progetto e Passione* Enzo Mari ha dato alle stampe, sempre per i tipi Bollati Boringhieri, un nuovo saggio intitolato *La valigia senza manico, Arte, design e karaoke*. Le due pubblicazioni sono molto simili come dimensioni e contenuti, ma mentre il primo si presentava come un testo condensato di filosofia e metodologia del progetto con una forte propensione didattica, il secondo si presenta nella veste discorsiva di una conversazione a due (interlocutrice Francesca Alfano Miglietti), e gli argomenti si svolgono con apparente casualità nel ritmo piacevole e fluido dell'intervista. Si direbbe quasi che questo volumetto arrivi giusto per prestarsi come facile strumento di lettura al fine di apprezzare meglio i contenuti, a volte un po' troppo condensati e quindi ostici (soprattutto per molti giovani), esposti nel primo volume. Ma d'altra parte si sa che Mari non cerca il facile consenso, per cui si spiega una certa assolutezza dei concetti, tuttavia se si vuole fare un'opera con principi anche divulgativi è giusto trovare un'adeguata soluzione di linguaggio e di comunicazione. In tal senso risulta efficace la formula adottata mirabilmente da Enzo Mari con l'indimenticabile poeta-critico, e in quel caso abile conversatore, Renato Pedio. Ricordiamo la "conversazione con Mari" in *Enzo Mari, Modelli del Reale* (Milano, 1988) e il dialogo virtuale ricostruito da Pedio in "prologo ai pensieri" in *Enzo Mari designer* (Bari, 1980). Saranno stati gli anni e le pulsioni culturali che ancora si covavano, ma l'intensità e la sottigliezza di quelle argomentazioni filosofiche rimangono ineguagliabili.
Enzo Mari dal 1970, quando ha iniziato a scrivere il suo primo importante testo sui temi del design (*Funzione della ricerca estetica*, Edizioni Comunità), porta avanti con una metodicità e una pazienza certosina (il riferimento al frate amanuense del convento non è causale) le sue riflessioni sul valore della Forma, sul senso del Progetto, sul ruolo del "Progetto nel reale" e sull'Utopia. Da quella data molta acqua è passata sotto i ponti e se molte cose sono notevolmente cambiate, Enzo Mari non ha perso la sua bussola, ma certo la sua 'contrattazione' con il reale è stata alquanto messa alla prova. È interessante quindi leggere questo suo tipico monologo, ricostruito in forma d'intervista, per conoscere qual è lo "stato dell'arte" (nel senso generale e pure specifico del termine) dal punto di vista di Enzo Mari. Già la citazione nel sottotitolo del karaoke è un segnale dell'aggiornamento al quale Mari è costretto a sottoporsi, e sul quale è portato a riflettere come metafora del 'sembrare' nella realtà contemporanea. Mari ci mette di fronte al fatto che viviamo in una società globalizzata dove la cultura vincente e dominante (sia nel design, come nell'architettura e così anche in molti aspetti dell'arte contemporanea) è quella del karaoke: una sottocultura che dà a tutti la possibilità di 'cantare', sia pure maldestramente e senza alcuna preparazione, un tema famoso di riferimento. Come spiega Mari questo può essere patetico o anche commovente finché si tratta di occasionali e brevi esibizioni, ma la società postmoderna e globale moltiplica tutto all'infinito: "Quello che trovo intollerabile – dice Mari – è che un grattacielo (centomila grattacieli) sia espressione di un karaoke di sedicenti architetti che possono manifestare la loro ossessiva ignoranza e tracotanza per molte decine di migliaia di giorni...". Ma questo libro di Mari è ricco di altre provocatorie e stimolanti osservazioni: "la qualità è un concetto relativo" a cui segue una curiosa e brillante dimostrazione; "la pittura astratta non esiste"; "un progetto è buono se induce la gente a cambiare i propri comportamenti"; "il design è la forma più alta dell'artigianato"; "salvo alcuni casi eccezionali, tutta la produzione industriale è kitsch"; "l'orizzonte del design è quello dell'arte"; "gli archetipi sono dell'arte, e il paradigma della scienza ne è l'archetipo"; "la conoscenza è una questione di passione"; "l'archetipo complessivo dell'arte: la memoria degli dei nella tensione utopizzante del futuro"; "la poesia è una protesi come la selce scheggiata"; "il linguaggio della società al quale appartengo è quello del kitsch, sia pure limitatamente ai beni di consumo... L'unica cosa che posso fare è 'contrattare'"; "il concetto di libertà fuori da un concetto di ordine è caos". Mari è senza dubbio uno dei più importanti progettisti viventi e pur tuttavia molti suoi colleghi non sopportano i suoi continui contributi teorici e culturali intorno ai principi e i valori del progetto. Ma la grandezza di Mari è data proprio dalla sua ricerca sul senso delle 'cose', che gli ha permesso di offrirci alcuni frammenti di utopia cristallizzata. In questo libro si sente comunque che Mari è forte e stanco allo stesso tempo: forte di una esperienza che gli permette di dare un senso più riflessivo e compiuto alle sue ricerche, ma anche stanco di essere il cantore di un'utopia che sembra appartenere, come lui dice, ad altri tempi. "Ecco, – scrive Mari – a volte mi sembra di appartenere a una generazione di pionieri, e a tutt'oggi, per fortuna o per disgrazia, sono ancora vivo e mi rendo conto di parlare di cose che non appartengono più a questo tipo di realtà... È come se parlassi di quell'epopea che nel mondo reale, al di là dell'etica e dell'utopia, e di chi ha ragione e di chi no, non esiste più ed è del tutto incomprensibile". A proposito di generazioni di pionieri non si può mancare di notare quale impressionante somiglianza si possa riscontrare tra i pensieri di Enzo Mari e quelli espressi quasi cento anni fa, 1908, da un altro grande pioniere fustigatore dei karaoke del proprio tempo, Adolf Loos, nel suo celebre pamphlet *Ornamento e delitto*. Infine per chi fosse curioso di conoscere il significato del titolo del libro rimandiamo i lettori alla sua gustosa scoperta nel breve testo posto a premessa del libro dallo stesso Mari.



Giampiero Bosoni
Architetto, docente di Storia del design e di progettazione al Politecnico di Milano

Around thirty years after the book *Project and Passion*, Enzo Mari has printed a new essay with Bollati Boringhieri entitled *The bag with no handle. Art, design and karaoke*. The two publications are very similar in size and content, but while the first was a condensed philosophical and project methodology text with an educational tone, the second is a two-way conversation (with Francesca Alfano Miglietti), and the subjects develop with apparent casualness in the interview's pleasant and fluid rhythm. One might almost say that this slim volume comes as an easy means of better appreciating the contents of the first book, which was sometimes too condensed and therefore heavy going (especially for younger readers). However Mari does not look for easy approval, and concepts are explained with a certain absoluteness. But if the desire is to produce a work with principles that are also popular, one needs an appropriate linguistic and communicative solution. In this sense the interview formula is efficient as an instrument of critical reflection (today very fashionable in contemporary art). It is a Socratic dialogue technique already admirably adopted by Enzo Mari with the unforgettable poet-critic, and on that occasion able conversationalist, Renato Pedio. We recall the "conversation with Mari" in *Enzo Mari, Models of the Real* (Milan, 1988) and the virtual dialogue reconstructed by Pedio in the "prologue to thoughts" in *Enzo Mari designer* (Bari, 1980). Even though they were the years where cultural drives still smouldered, the intensity and subtlety of the philosophical reasoning remains unparalleled.
Since Enzo Mari started his first important text on design themes in 1970 (*Purpose of aesthetic research*, Edizioni Comunità), he has worked on his reflections on the value of Form, the meaning of Project, the role of the "Project in the real" and Utopia with a Carthusian meticulousness and patience (the reference to the monastery's amanuensis monk is not accidental). A lot of water has passed under the bridge since then and if many things have considerably changed, Enzo Mari has not lost his compass, though his "negotiation" with the real has certainly been put to the test. It is therefore interesting to read this kind of monologue in interview form to understand the "state of art" (in the general and specific senses of the term) from Enzo Mari's point of view. The subtitle's citation of karaoke is a sign of the updating Mari has been forced to undergo, and which he has come to consider as a metaphor of "seeming" in contemporary reality. Mari confronts us with the fact that we live in a global society where the successful and dominant culture (both in design and architecture along with many other aspects of contemporary art) is that of karaoke. It is a subculture giving everybody the chance to clumsily "sing" a famous theme of reference without any preparation. As Mari explains, this can be pathetic or touching as long as it means occasional and short performances. But post-modern and global society endlessly multiplies everything: "What I find intolerable," says Mari, "is when a skyscraper (thousands of skyscrapers) is the karaoke expression of self-styled architects who can manifest their obsessive ignorance and arrogance for tens of thousands of days..."
But this book by Mari is rich in other provocative and stimulating observations: "Quality is a relative concept" for who follows a curious and brilliant demonstration. "Abstract painting does not exist"; "a project is good if it induces people to change their behaviour"; "design is the highest form of craft"; "except for some exceptional cases, all industrial production is kitsch"; "the horizon of design is that of art"; "archetypes belong to art, and the paradigm of science is the archetype"; "knowledge is a question of passion"; "the overall archetype of art: the memory of the gods in the idealising tension of the future"; "poetry is a prosthesis like chipped flint stone": "the language of the society to which I belong is that of kitsch, albeit to the extent of consumer goods...The only thing I can do is 'negotiate'"; "the concept of liberty outside a concept of order is chaos".
Mari is without doubt one of the most important living designers and yet many of his colleagues do not tolerate his continual theoretical and cultural contributions on project values and principles. But Mari's greatness is given by his research into the meaning of "things", allowing him to offer some fragments of crystallised utopia. In this book one senses that Mari is both strong and tired at the same time: strong with experience that allows him to give a more thoughtful and complete meaning to his studies, but tired of being the cantor of a utopia that seems to belong, as he says, to another age.
"Sometimes," writes Mari, "I feel like I belong to a generation of pioneers, and up to now, through luck or misfortune, I am still alive and I realise I am talking about things that no longer belong to this kind of reality...It is as if I were speaking about the epic that in the real world, beyond ethics and utopia, and who is right or wrong, no longer exists and is totally incomprehensible". With regards to pioneering generations, one cannot help noting the striking similarity between Enzo Mari's thinking and that expressed nearly 100 years ago, in 1908, by another great scourge of the karaoke of his time, Adolf Loos, in his famous pamphlet "Ornament and crime".
Lastly, for whoever was curious to learn the meaning of the book's title, we refer the readers to this enjoyable discovery in the short introductory text to Mari's book.

Giampiero Bosoni
Architect, teacher of History of design and planning at the Milan Polytechnic

Un contributo alla teoria del paesaggio
A contribution to landscape theory

Couleur, lumière... paysage. Instants d'une pédagogie
Bernard Lassus
Monum, Éditions du patrimoine, Paris 2004 (pp. 214, € 45,00)

"*Couleur, lumière... paysage. Instants d'une pédagogie*": già dal titolo si percepisce come la disciplina del paesaggio, secondo l'approccio di Bernard Lassus, prenda le debite distanze da ogni fissità e rigidità, da ogni schema precostituito e da qualsivoglia formalismo di maniera.
Seguendo la logica e la coerenza che caratterizzano la sua *démarche paysagère*, anche l'organizzazione del libro, suddiviso in cinque diversi

Instants, rispecchia la trasversalità disciplinare propria del paesaggio: le ricerche si alternano alle realizzazioni, le problematiche ai progetti, i principi teorici si mischiano alla didattica, ai commenti e alle riflessioni di ex allievi e di colleghi. Poi, a poco a poco, proseguendo nella lettura in una sorta di promenade metaforica, le idee si ricompongono, i principi si precisano e soprattutto la teoria e la pratica si fondono inscindibilmente. È questo uno dei principali contributi di Lassus, che riflette il suo personale e singolare percorso formativo, risultato di un'intensa attività pedagogico-didattica (dall'Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts di Parigi fino all'Università della Pennsylvania, passando per l'Ecole Nationale Supérieure du Paysage di Versailles e l'Ecole d'Architecture de Paris-

La Villette) e di una altrettanto ricca attività professionale (dall'atelier di Fernard Léger al Cabinet Bernard Lassus segnatario di molteplici progetti). Autore di numerose pubblicazioni, che hanno segnato nell'arco di mezzo secolo le tappe fondamentali della sua attività nonché dell'acquisizione e sperimentazione dei principi teorici, in quest'ultimo libro riunisce i punti cardine del suo pensiero, esemplificati da una serie di realizzazioni. Oltre al carattere originale e innovativo della *démarche* di Bernard Lassus, il libro dà un contributo più generale alla disciplina del paesaggio che, ancora troppo spesso invischiata nell'impasse della decorazione vegetale, ritrova qui un ruolo che aveva perso da tempo.
Mettendo in luce le potenzialità della disciplina, anche il paesaggista, che ancora tentenna alla ricerca di una sua autonomia, si riscatta da una posizione subalterna e ritrova un ruolo strategico e incisivo nell'affrontare le problematiche più attuali.
Che cos'è un paesaggio? Come leggerlo criticamente e decidere eventualmente di intervenire? Quale contributo può dare la disciplina del paesaggio in contesti difficili, come quelli contemporanei, sia dal punto di vista fisico estetico che sociale? Sono queste le domande fondamentali affrontate nel libro, che, benché non siano formulate né a priori né esplicitamente, costituiscono il cardine attorno a cui ruota il suo pensiero. Dalle problematiche più generali si snocciola la teoria, l'*analyse inventive* e i concetti chiave come la *miniaturisation*, l'*hétérodite*, la *fraction*, il *démesurable*, l'*espace multiple*, il *déplacement*, ...
Il paesaggio è inteso come sistema di relazioni, un'interazione equilibrata tra il tattile, il sonoro, l'olfattivo e il visivo, e su tale ricchezza sensoriale il paesaggista è chiamato ad agire. Anche un minimo intervento può rimettere in causa la percezione abituale del paesaggio – come dimostra il progetto per la *ville nouvelle* di Marne-la-Vallèe –, o fare emergere dei paesaggi da una semplice successione eterogenea di oggetti: è l'*intervention minimale* che apporta nuove dimensioni sensibili alla lettura dell'esistente, senza modificare la costituzione dello spazio concreto. Gli esercizi pedagogici esemplificati nel testo – sull'illuminazione, i colori o i supporti materici – stabiliscono una pregnante analogia tra i principi applicati al paesaggio e quelli verificati nell'atelier. Numerosi sono ad esempio gli esperimenti visivi che hanno permesso a Lassus di studiare le condizioni in cui un nuovo oggetto può perturbare la percezione di un paesaggio di oggetti al punto da minarne la coerenza visiva.
Spazio sensibile, il paesaggio è soggetto ad una incessante trasformazione; il compito del paesaggista – come dimostra il Jardin des Retours a Rochefort-sur-Mer – è innanzitutto di capire la direzione e il valore dei processi di evoluzione fisica e sociale dei luoghi, per poi iscriversi nei movimenti interattivi e nei cambiamenti incessanti dello spazio concreto. Il progetto di paesaggio è inteso come *inflexus*, un processo dinamico in netta opposizione alla definizione abituale di composizione, che implica una temporalità reversibile e cioè ricostruibile. Questo concetto di *processus d'évolution* apre nel contempo la grande questione sulla conservazione. Prendere in considerazione tale *processus* significa opporsi ad ogni museificazione di un luogo, e considerare invece la logica d'articolazione fra le sue componenti consolidatasi nel corso dei secoli. Nel caso del progetto per il concorso del Jardin des Tuileries a Parigi, il giardino storico non è concepito come la giustapposizione successiva di elementi nelle diverse epoche storiche, ma piuttosto come la successione di riscritture sullo stesso spazio e di reinterpretazioni del significato del giardino da parte della società che l'utilizza. E più in generale, spiega Lassus, "il problema del paesaggio non è di apportare uno o degli elementi nuovi, ragionando in termini di coerenza, di integrazione, d'inserimento, ma di riuscire a creare un nuovo 'spettro' in un sistema di conformazioni".
Non esiste un metodo da seguire pedissequamente per riuscire a carpire il processo evolutivo del luogo.
L'insegnamento di Lassus, come puntualizza John Dixon Hunt – nel capitolo in cui commenta l'opera di Lassus – , consiste in un "raro miscuglio di sensibilità tattile alla vita urbana, di scoperta inventiva del genius loci in tutta la sua ricchezza potenziale, e di pragmatismo nel considerare i siti a cui l'intervento paesaggistico conferisce una nuova immagine".
Tutto ciò che ci circonda merita uno sguardo attento, arguto e comparativo; il paesaggista, al di là di ogni giudizio puramente estetico-formale, deve essere capace di indagare la realtà nelle sue sfaccettature, immergendosi nelle tradizioni, nei racconti e nelle leggende locali, considerando le esigenze e i problemi di ciascuno, scavando nelle singolarità, specificità e potenzialità dei luoghi, intesi in senso sia fisico-naturale che sociale. Da questa analisi i siti appaiono sotto una nuova ottica, fuori dai luoghi comuni e dalle interpretazioni convenzionali si rivelano in tutta la loro ricchezza sensibile. Questo approccio applicato allo studio degli *habitants-paysagistes*, all'analisi cioè di alcuni giardinetti popolari di periferia unanimamente considerati di cattivo gusto, ha permesso di rilevarne il vero significato e valore; allo stesso modo ha dimostrato la specificità, l'estrema complessità e articolazione, di una strada di periferia, analizzata nei suoi elementi costitutivi e in comparazione con una strada di città. La *démarche paysagère* di Lassus trova applicazione in contesti molto diversi che presentano problematiche differenti e che spaziano dalla micro alla macro-scala. Dai numerosi studi paesaggistici per il passaggio dell'autostrada (A85, A28, etc.), in cui si esemplifica la complessità delle preoccupazioni e degli obiettivi da perseguire (quali la restituzione delle terre coltivabili vicino all'autostrada o l'apertura del campo visivo con l'abbassamento dei terrapieni), alla colorazione delle facciate delle abitazioni popolari di Uckange che, inventando un nuovo paesaggio, raccontano le case che gli abitanti insoddisfatti della realtà avrebbero voluto abitare. Esplicito appare il ruolo che Lassus conferisce agli elementi vegetali, che non sono utilizzati al fine di rendere "agréables" dei luoghi altrimenti inaccettati dagli abitanti, o ancora di nascondere l'autostrada dal contesto paesaggistico. "L'obiettivo", ci spiega a proposito dell'autostrada, "è di realizzare delle strade che passano e permettano di scoprire nuovi paesaggi, e non delle strade che attraversano".
È nata con Bernard Lassus una nuova scuola di pensiero, una nuova metodologia di progetto, che considera la disciplina del paesaggio come un'arte della trasformazione, capace di concepire e dar forma ai nuovi rapporti sensibili dell'uomo alla realtà; una disciplina che non trova risposte unitarie e formalmente definite per una cultura d'élite, ma piuttosto propone risposte differenti per i diversi gruppi socio-culturali; una disciplina che, come il paesaggio si trasforma incessantemente per l'azione degli uomini e dei suoi elementi costitutivi, è in continuo divenire, aperta al futuro e alla sperimentazione.
Una *démarche paysagère* che non ricerca la coerenza, considerata come abbandono parziale d'identità, ma al contrario si propone l'"esplorazione dell'eterogeneità", cioè il rispetto dell'altro, della sua dignità; riconosce le differenze culturali, elabora e stabilisce delle relazioni, presupposto di un paesaggio democratico. "L'eterogeneità è più accogliente dell'omogeneità": questa frase posta all'inizio del libro, che ritorna spesso e in particolare nella conclusione, non è forse la trasposizione nello spazio concreto delle problematiche aperte del XXI secolo?

Luisa Limido
Architetto

Couleur, lumière... paysage. Instants d'une pédagogie: just from the title one detects how Bernard Lassus's approach to the landscape discipline properly distances itself from any fixedness and rigidity, any pre-established pattern or mannered formalism. Following the logic and coherence characterising his *démarche paysagère*, the book's organisation subdivided into five *Instants* also reflects landscape's disciplinary transversality. Studies are alternated with achievements, problems with projects, theoretical principles mix with didactics and ex-students and colleagues' comments and reflections. Continuing the reading in a kind of metaphorical promenade, the ideas then slowly compose themselves, the principles are specified and above all theory and practice are indivisibly combined. This is one of Lassus's main contributions, reflecting his personal and original formative route. His intense educational activity (from the Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts in Paris to the University of Pennsylvania, passing through the Ecole Nationale Supérieure du Paysage in Versailles and the Ecole d'Architecture in Paris-La Villette) is matched by his equally rich professional activity (from Fernard Léger's atelier to Cabinet Bernard Lassus responsible for numerous projects). Lassus's many publications over half a century have marked the fundamental stages in his activity as well as the acquisition and experimentation of theoretical principles. In this latest book he brings together the pivotal points of his thinking exemplified by a series of accomplishments. In addition to the original and innovative character of Bernard Lassus's *démarche*, the book provides a more general contribution to the landscape discipline. All too often entangled in the vegetable decoration deadlock, here it recovers a long lost role. Emphasising the discipline's potentials, even the landscapist still hesitating in the search of autonomy rises from a subordinate position to a strategic and incisive role in dealing with more relevant problems.
What is a landscape? How can we critically analyse it and decide whether to intervene? What contribution can the landscape discipline make to difficult contexts, such as contemporary ones, from a physically aesthetic and social point of view? The book tackles these fundamental questions, which although not formulated a priori or explicitly, constitute the hinge around which his thinking revolves. From the more general issues comes the *analyse inventive* theory and key concepts such as *miniaturisation*, *hétérodite*, *fraction*, *démesurable*, *espace multiple*, *déplacement* etc.
Landscape is understood as a system of relations, a balanced interaction between tactile, sound, olfactory and visual. Landscapists are called to act upon this sensorial wealth. Even the smallest intervention can reopen the customary perception of landscape (as the Marne-la-Vallèe *ville nouvelle* project demonstrates), or mark out landscapes with a simple heterogeneous sequence of objects. The *intervention minimal* introduces new dimensions sensitive to interpreting the present, without altering the composition of real space. The educational exercises illustrated in the text (on material supports, colour and lighting) establish a meaningful analogy between principles applied to the landscape and those tested in the atelier. For example there are numerous visual experiments that have allowed Lassus to study the conditions in which a new object can disturb the perception of a landscape of objects to the point of undermining visual cohesion.
As a sensitive space, landscape is subject to constant change. The Jardin des Retours in Rochefort-sur-Mer demonstrates that the landscapist's task is above all to understand the direction and value of a place's physical and social evolutionary processes. This then permits entering the interactive actions and incessant changes of actual space. The landscape project is understood as *inflexus*, a dynamic process clearly opposed to the usual definition of composition, which implies reversible and therefore re-constructible temporality.
This concept of *processus d'évolution* also opens up the big question of conservation. Taking such a *processus* into consideration means opposing a place's museum-like embalmment and instead considering the logic of articulation between its long-established components. In the project for the Jardin des Tuileries competition in Paris, the historic garden is not conceived as a successive juxtaposition of elements from different historical periods. It is more like a succession of rewriting over the same space and the surrounding society's reinterpretation of the garden's meaning.
More generally, explains Lassus, "the problem of landscape is not to introduce one or some new elements, thinking in terms of cohesion, integration and insertion, but to succeed in creating a new "spectrum" in a system of configurations". There is no foolproof method for worming the evolutionary process out of a place. As John Dixon Hunt points out about Lassus in the chapter where he comments on his work, his teaching consists of a "rare mixture of tactile sensitivity for urban life, imaginative discovery of the *genius loci* in all its potential richness, and pragmatism in considering sites that are given a new image by the landscape intervention. Everything surrounding us deserves a careful, penetrating and comparative glance. Beyond purely formal aesthetic judgments, the landscapist must be able to investigate reality in its facets, immersing himself in local traditions, stories and myths, considering everybody's needs and problems, and delving into places' peculiarities, specificities and potentials, understood in both natural-physical and social terms. The sites are seen in a new perspective from this analysis. Outside the clichés and conventional interpretations, they reveal themselves in all their sensitive richness. Applying this approach to the study of *habitants-paysagistes* (i.e. the analysis of periphery council gardens unanimously considered tasteless) has allowed revealing their real value and meaning. In the same way it has also demonstrated the specificity, extreme complexity and articulation of periphery roads, analysing their constituent elements and comparing them to city roads.
Lassus's *démarche paysagère* finds applications in a great many contexts that pose different problems ranging from the micro to the macro scale. We can see this from the numerous studies on motorway landscapes (A85, A28, etc.) illustrating the complex concerns and objectives involved (such as the restoration of farmland near the motorway or the opening up of the field of vision by lowering embankments), and from the colouring of council housing facades in Uckange, which by inventing a new landscape describe the houses that the real, unsatisfied residents would like to live in. The role Lassus gives to vegetal elements appears explicit, and they are not used to make places "agréables" that would otherwise be unaccepted by residents, or hide motorways from the landscape context. "The aim", he explains regarding the motorway, "is to make roads that pass by and allow discovering new landscapes, not roads that cross over". A new school of thinking came about with Bernard Lassus, a new project methodology that considers the landscape discipline as an art of transformation, capable of conceiving and giving shape to new sensitive human relationships towards reality. The discipline does not find unitary and formally defined answers for elite culture, but instead proposes different answers for various socio-cultural groups. Like the landscape, it perpetually changes through the actions of humans and their constituent elements. It is in a constant state of becoming, open to the future and experimentation.
This *démarche paysagère* does not pursue coherence, considered as a partial abandoning of identity. Instead it proposes itself as the "exploration of heterogeneity", i.e. respect for the other and its dignity. It recognises cultural differences, elaborating and establishing relationships that are a precondition for a democratic landscape. "Heterogeneity is more pleasant than homogeneity": is this phrase at the beginning of the book, often reappearing and particularly in the conclusion, possibly the transposition into real space of problems opened by the 21st century?

Luisa Limido
Architect

Idee per Milano
Ideas for Milan

X Milano
Cesare Macchi Cassia, Martina Orsini, Nicolò Privileggio, Marialessandra Secchi
Hoepli, Milano 2004 (pp. 176, € 24,00)

Il vitalismo con il quale travolge se stessa in modo poco programmato e governabile è quanto segna l'espansione a nord della città di Milano. Un territorio cruciale dal punto di vista economico e politico, all'incrocio tra società industriale e società post-industriale, non a caso tra i più indagati, degli ultimi dieci anni, spesso chiamato a sostenere ragionamenti attorno alle attuali condizioni urbane dell'intero paese. Un territorio, scrivono gli autori di *X Milano*, che è "un'unica città" per l'alta omogeneità di uso, il mix di funzioni integrate, l'effetto urbano generalizzato, le logiche di appartenenza dei suoi abitanti. Ciò che ne fa una città è, per così dire, una differenza di grado nelle cose, entro processi di lungo periodo, come testimoniano alcune rilevanti di Cattaneo e De Finetti. L'impegnativa tesi sostenuta da questo studio è che oggi sia necessario un esercizio critico teso a ridefinire la struttura urbana del territorio milanese; un'immagine progettuale capace di confrontarsi con la città pulviscolare, costituendo un'alternativa ai processi e nel contempo lo specchio entro il quale la società locale possa riconoscersi: un principio organizzativo che muova prima che dai valori, dal territorio e dalla sua economia sociale. L'immagine proposta è quella della trasversalità orizzontale che segna uno scarto (ma non la negazione) della città monocentrica. Una trasversalità costruita sulle nuove geografie disegnate dai grandi assi di trasporto continentali (il corridoio 5), dai fasci infrastrutturali e, ad una diversa scala, da un telaio fatto di strade minori, linee ferroviarie, tranviarie, vegetazione, spazi aperti. Questa immagine pare, a chi legge, un modo di segnalare un'angolazione interpretativa, una possibilità tra le altre, più che lo svelarsi di una condizione delle cose. Altre angolazioni si può supporre vi siano nell'alta densità del Nord Milano, nel modo ossessivamente ripetitivo con il quale quegli insediamenti fanno riferimento alla tecnica, al mercato, alla produzione. Dobbiamo dunque ricercare il senso della rappresentazione offerta non nella specificità, ma nell'utilità che offre. E questa è argomentata mostrando come da essa possono derivare alcune linee di modificazione del territorio, a partire dai quattro ambienti che segnano la trasversalità: il nodo Busto-Gallarate-Legnano, il Saronnese, la bassa Brianza, l'ampio bacino tra il Lambro e l'Adda. Le strategie messe in atto nelle quattro aree ridefiniscono una sorta di principi della progettazione in aree di dispersione e riguardano i temi della concentrazione-rarefazione infrastrutturale: l'articolazione delle reti minori negli spazi dell'abitare quotidiano, la costruzione dello spazio collettivo ordinario, i rapporti tra densità e nuovi paesaggi ovvero le strategie di densificazione, l'uso della Mixité, le stratificazioni di paesaggio. Ad essi se ne accosta un ultimo, specifico, definito dall'attenzione ai grandi assi trasversali. Questo modo di procedere porta ad un atteggiamento del progetto interessante per il tentativo di uscire dalla dicotomia che segna più comunemente gli approcci alla dispersione e si sostanzia in una forbice tra attenzione ai grandi spazi di relazione ambientali o infrastrutturali e atteggiamenti confinati nella costruzione

ravvicinata e minuta dello spazio abitabile. Senza, nel contempo, confinarsi nel puro apprezzamento del disordine e dell'indifferenza, in quanto prodotti di una sorta di arbitrarietà etica e civile. Al di là di questo punto, che rappresenta l'apprezzabile tentativo di mettere ordine in un insieme ormai ampio di modi del progetto, rimangono aperte un paio di questioni non irrilevanti. La prima potrebbe dirsi dell'individualismo negato. Si insiste molto sui caratteri di un paesaggio sociale inedito: una società di individui che ritrova i propri spazi comuni fuori da un progetto cosciente, ognuno per sé, senza riconoscersi in un progetto collettivo, neppure in un destino comune. A questa immagine ormai rituale della società locale, pulviscolare e frammentata, si contrappone un'immagine del territorio molto definita nell'idea che essa sia in grado di generare una consapevolezza critica nelle azioni individuali, un punto di fuga condiviso. Il passaggio non è chiaro: come può apparire la città del Nord Milano un magma continuo entro il quale opera un invisibile sistema di differenze, terreno di una lotta tra processi riduttivi delle varietà e processi che contribuiscono ad aumentarle e nel contempo campo di un ordinato esercizio di lettura dello spazio? Da un lato un'esasperata soggettività inseguita a mezzo tra continuità e discontinuità; l'ostinata messa in evidenza della singolarità. Dall'altro nodi, relazioni, ambienti, situazioni. Piani sociali e piani morfologici appaiono divergenti e segnati da un'ambiguità che è bene considerare non riducibile, pure nella legittima ricerca di qualche coerenza, magari guidati dalle ambiziose esortazioni di Aldo Rossi circa la necessità di perseguire una forma che "port(i) avanti la realtà". Ma questo rimane, appunto, unicamente un punto di fuga. Voler superare le contraddittorie spinte individualistiche entro una forma è diverso dall'operazione di dar forma alla contraddizione e al conflitto. Il punto rimane sospeso con qualche margine di fraintendimento. La seconda questione potrebbe dirsi della centralità sottovalutata. Avere attenzione ai territori esterni è stato importante. Affievolire i legami con il centro è parso fertile di nuove letture. Ma oggi non c'è chi non veda come il centro è tornato ad essere oggetto di nuove valorizzazioni economiche e simboliche, secondo antichi e non sempre virtuosi modi della politica. In particolare a Milano dove l'architettura (preferibilmente straniera e di alto valore mediatico), lungi dall'essere assente come nel testo si sostiene, sta giocando un ruolo preciso: quello della cartina al tornasole di operazioni immobiliariste di portata non trascurabile. A fronte di analoghe trasformazioni, negli anni Settanta ci si era dotati di apparati cognitivi, limitati, criticabili e insufficienti fin che si vuole, ma espressione della volontà di reagire ai nuovi problemi. A fronte delle attuali trasformazioni non disponiamo di strumenti interpretativi adeguati. Fissiamo lo sguardo altrove, come se il territorio pulviscolare fosse l'unica metafora di un'ipermodernità che ci attraversa e il centro urbano ne fosse unicamente un margine opaco.

Cristina Bianchetti
Docente di Urbanistica al Politecnico di Torino

Milan's expansion to the north is overwhelmed by a scarcely planned or controllable vitalism. At the crossroads between industrial and post-industrial society, it is a crucial territory from an economic and political point of view. Not by chance, in the last ten years it has been among the more investigated, and often called upon to support arguments on the entire country's present urban condition. The authors of *X Milano* describe Milan as a "unique city" in terms of its highly homogeneous use and mix of integrated functions, the generalised urban effect and its inhabitants' sense of belonging. What makes it a city, so to speak, is a difference in degree between things, in long-term processes, as some re-readings of Cattaneo and De Finetti bear witness. The demanding theory put forward by this study is that a critical exercise aimed at redefining Milan's urban structure is today necessary. It is a planning picture capable of dealing with the finely scattered city, representing an alternative to the processes and at the same time the mirror in which local society can recognise itself. This organisational principle moves first with the territory and its social economy before values. The proposed picture is of a horizontal transversality marking a discarding (but not a denial) of the mono-centric city. This transversality is constructed upon new geographies designed by the large continental transport axes (corridor 5), infrastructural groups and, on a different scale, a frame of minor roads, railways, trams, vegetation and open spaces.
To the reader this picture seems more like a way of indicating an explanatory perspective, one possibility among others, than the revelation of how things are. One might suppose there are other perspectives in the high density of North Milan, from the obsessively repetitive way in which the settlements mention technology, the market and production. We therefore have to search for the proposed representation's meaning in the utility it offers, not in the specificity. This is argued showing how territorial lines of modification can derive from it, starting from the four environments marking the transversality: the Busto-Gallarate-Legnano junction, the Saronnese, lower Brianza and the wide basin between Lambro and Adda. The strategies carried out in the four areas redefine a sort of planning principle in areas of dispersion. They regard themes such as infrastructural concentration-rarefaction, the articulation of minor networks in everyday inhabited spaces, the construction of ordinary collective space, the relations between density and new landscapes or rather the strategies of densification, the use of mixité and landscape stratification. Connecting with these is another last and specific theme defined by the attention to the large transversal axes. This way of proceeding leads to an interesting project behaviour for the attempt to escape the dichotomy more commonly marking approaches towards dispersion. It is concretised between attention to the large environmental or infrastructural related spaces and behaviours confined to the close and minute construction of habitable space. This is done without in the meantime withdrawing into the mere assessment of disorder and indifference, as products of a kind of ethical and civilised arbitrariness. There are a couple of not irrelevant questions that remain open beyond this point, which represents the commendable attempt to put in order a now wide series of project methods. The first could claim to be denied individualism. The characters of a new social landscape are much insisted upon: a society of individuals who find their common spaces outside a conscious project, each on their own, without seeing themselves in a collective project or even in a common destiny. In contrast to this now customary image of local, finely scattered and fragmented society is an image of the territory very fixed in the idea that it is capable of generating a critical awareness in individual actions, a shared point of escape. The passage is not clear: how can North Milan appear like a continuous magma within which an invisible system of differences operates? How can it be a terrain of conflict between processes limiting variety and processes that contribute to increasing it, and at the same time be a field of an orderly reading of space? On one hand it is a half-followed exaggerated subjectivity between continuity and discontinuity, the obstinate highlighted by the distinctiveness. On the other hand it consists of junctions, relations, environments and situations. Social plans and morphological plans appear divergent and marked by an ambiguity that is good to consider non-reducible, even in the legitimate search for some consistency, possibly guided by Aldo Rossi's ambitious comments on the necessity to pursue a form that "carries reality forward". But this remains solely a point of escape. The desire to overcome contradictory individualistic urges within a form is different to the operation of giving form to contradiction and conflict. The point is left suspended with a margin of misinterpretation. The second question could claim to be undervalued centrality. Taking care of external territories was important. Weakening the links with the centre seemed fertile for new interpretations. But today everybody sees how the centre is once again the object of new economic and symbolic enhancement, according to age-old and not always virtuous political methods. This is seen particularly in Milan where architecture (preferably foreign and of high media value), far from being absent as the text sustains, is playing a precise role: that of the litmus paper of large real estate operations. With respect to similar transformations in the Seventies, there were plenty of cognitive, limited and insufficient apparatus that were open to criticism, but they were an expression of the will to react to the new problems. With respect to the present transformations, we do not have adequate interpretative instruments. We fix our gaze elsewhere, as if the finely scattered territory were the only metaphor of a hypermodernity that crosses over us and of which the urban centre is only an opaque margin.

Cristina Bianchetti
Professor of Urbanistic at the Turin Polytechnic

La città di Mollino
Mollino's city

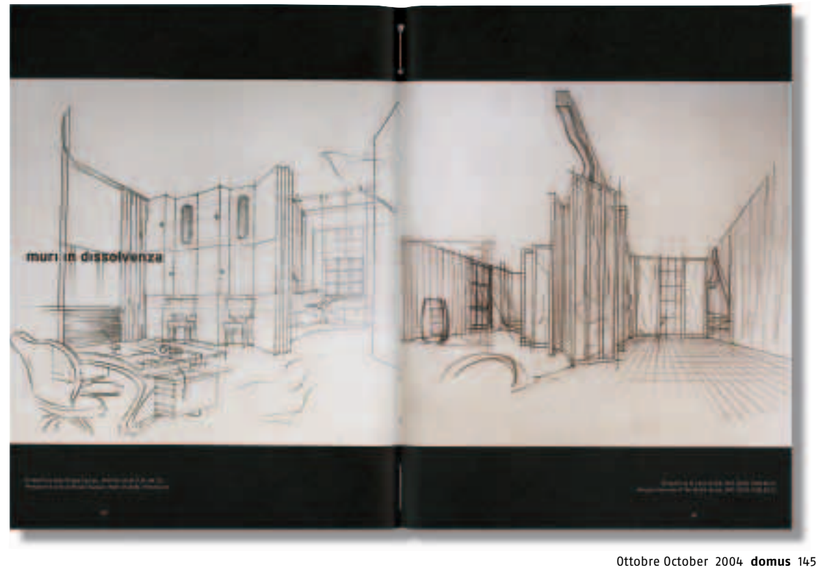
Carlo Mollino. Interni in piano-sequenza
Manolo De Giorgi
Abitare Segesta Edizioni, Milano 2004
(pp. 168, € 21,00)

Torino è una strana città. Può essere vista come una città grigia fatta di fabbriche e ciminiere. O come una città barocca, ricca di piccole piazze con caffè e pasticcerie che profumano sempre di cioccolato. Molti la pensano come una città chiusa, ripiegata in se stessa, inevitabilmente provinciale, anche se produttiva (negli ultimi anni l'amministrazione pubblica si è molto affannata nel tentativo di trasformarne l'immagine: la vorrebbero, chissà perché, più simile a Barcellona, a Lione). Ma è proprio questo suo carattere, questa sua vocazione, che la rende ideale per essere una città-laboratorio. Un luogo dove si sperimenta e si reinventa (e si esporta) tutto. Il cinema, la moda, il design, le correnti di pensiero filosofico, l'arte d'avanguardia. Spesso, a prevalere, è la regola ferrea dell'understatement torinese (o più banalmente quella del "nemo propheta in patria"), e questo spiegherebbe perché anche un grande come Carlo Mollino, celebrato a New York, a Berlino, a Parigi, ancora oggi nella sua città viene considerato come un'anomalia. Poche opere sono sopravvissute al lavoro dei bulldozer. Sembra sospetta tutta questa sua fama postuma, o per lo meno irritante, per chi, in tutta fretta e con scarso tornaconto, si è liberato di arredi e suppellettili ereditati, per poi ritrovarli battuti in aste internazionali a cifre iperboliche. Mollino (come quasi tutti i torinesi) amava e odiava Torino. La reputava codina, noiosa, borghese. Ma non ne poteva fare a meno, non la lasciava mai se non per brevi periodi. Da perfetto visionario preferiva reinventarla nei suoi strepitosi progetti di architetture d'interni. Stanze sensuali, sfacciate, del tutto anticonformiste, che dovevano far dimenticare la città-fabbrica seria e severa, o la memoria luttuosa della guerra appena finita. In questi interni (casa Devalle, casa Minola, il dancing Lutrario) visti in "piano-sequenza" da Manolo De Giorgi, si respira un'altra torinesità, quella degli atelier di alta moda, dei caffè eleganti, come alla Merveilleuse, la più grande sartoria torinese che negli anni Cinquanta occupava un intero stabile di Via Cavour. O da Stratta, da Baratti, piccoli monumenti all'arte pasticcera dove tutto è *quaint*, vecchiotto, lezioso, un po' rococò ma molto per bene. Mollino è ispirato da questa *quaintness*, così come dalle auto veloci, dallo sci, dal volo acrobatico, dall'erotismo che emana un nudo femminile. Crea un *blend* unico, molto personale. I suoi interni sembrano set cinematografici, cabine di transatlantici, boudoir. La sua stilematica è ricchissima: specchi, rasi capitonné, velluti, pannelli, paraventi, zanzariere, calchi in gesso, cristalli, arabeschi, cornici, bordure, treillage, fer forgé. Per i francesi e gli americani che guardano estasiati, questo è lo chic del "tourinese baroque". Mollino è un artista romantico, emotivo, appassionante e appassionato. Un visionario modernista. Torino, attraverso i suoi occhi, diventa più esotica, più latina, più sensuale. Esistono artisti, come ad esempio Fellini per la storia del cinema, dotati di una immaginazione talmente potente che trasformano il sogno in realtà e poi generosamente permettono a noi spettatori di camminare in questa loro visione. Mollino scrive su *Stile* dell'aprile del 1944: "Devo soggiungere che quasi tutte le cose mi nascono non so mai come; sovente... nascono proprio dal sogno del sonno; poi mi do attorno con massimo scrupolo e intransigenza per farle coincidere con una possibilità empirica costruibile, adoperabile, visibile". Come nell'arte anche nel design e nell'architettura convivono Apollo e Dioniso. L'uno non esclude altro, anzi si completano. Apollo è la bellezza pura, l'intellettualità delle forme razionaliste, Mies van der Rohe. Dioniso è il sogno e il sogno di Carlo Mollino è sicuramente un sogno erotico. Ma non c'è nulla di pornografico, di voyeuristico. La sua curva è sensuale ma colta, scattante come la linea di un'auto. I suoi 'osseomorfi' sono sinuosi come le gambe di una ballerina, morbidi e voluttuosi come torte alla crema. Gio Ponti lo elogia spesso su *Domus* per aver "liricizzato il razionalismo" e "saputo rendere funzionale la poesia". Più realista e rassegnato comunque ad una certa incomprensione, scriverà nel 1952: "L'artista autentico è sempre bifronte. Viene dalla tradizione, cioè dal gusto contemporaneo, e procede al di là dove il gusto comune non è ancora arrivato".

Ettore Bellotti
Architetto

Turin is a strange city. It can be seen as a grey city made of factories and chimneys or as a baroque city, rich in small squares with cafés and pastry shops that always smell of chocolate. Many think of it as a closed, withdrawn city, inevitably provincial even though productive (for some reason, in recent years the public administration has been breathlessly trying to change its image into something more like Barcelona or Lyons). But it is precisely this vocational character that makes it ideal for being a laboratory-city. It is a place where everything is experimented and reinvented (and exported): cinema, fashion, design, flows of philosophical thought, avant-garde art.
The inflexible rule of Turinese understatement often prevails (or more banally no man is a prophet in his own country). This would explain why a great such as Carlo Mollino, celebrated in New York, Berlin and Paris, is still today considered an anomaly in his own city. Few works have survived the bulldozers. All this posthumous fame seems suspicious, or at least irking, for those who hurriedly got rid of inherited furniture at little profit, to then see it sold in international auctions at exaggerated prices. Mollino (like almost all Turinese) loved and hated Turin. He considered it ultraconservative, boring and bourgeois. But he couldn't do without it and never left except for brief periods. As a perfect visionary he preferred to reinvent it in his outstanding interior architectural projects. He created sensual, brazen, anti-conformist rooms that were supposed to live down the serious and severe factory-city, or the mournful memory of the recently finished war.
Seen in a "tracking shot" by Manolo De Giorgi, these interiors (Devalle house, Minola house, the dancing Lutrario) reveal a different side to Turin. You breathe the ateliers of high fashion and elegant cafés, like at the Merveilleuse, the biggest Turinese dressmaker's occupying an entire building in Via Cavour in the Fifties. There is also Stratta's or Baratti's, small monuments to the art of pastry, where everything is quaint, old-fashioned, affected, a bit rococo but very respectable. Mollino is inspired by this quaintness, just as by fast cars, skiing, acrobatic flight and the eroticism radiating from a female nude. He creates a unique, very personal blend. His interiors seem like film sets, transatlantic liner cabins or boudoirs. His stylistic language is very rich: mirrors, capitonné satin, velvets, panels, screens, mosquito nets, plaster casts, crystals, arabesques, frames, borders, treillages, fers forgés. For the French and Americans who look on enraptured, this is the chic of "Turinese baroque". Mollino is a romantic, emotive, exciting and passionate artist, a modernist visionary. Through his eyes, Turin becomes more exotic, more Latin and more sensual. There are artists, such as Fellini for the history of cinema, gifted with such a powerful imagination that they transform dreams into reality and then generously allow us, the spectators, to walk in their vision. Mollino wrote in *Stile* in April 1944: "I must add that I never know how I come up with most things; often...they even come about from dreams; then I flap around with utmost care and intransigence to make them coincide with an empirical, constructible, usable and visible possibility". As in art, Apollo and Dionysus also coexist in design and architecture. Rather than one excluding the other, they actually complete each other. Apollo is pure beauty, and the intellectuality of rationalist forms is Mies van der Rohe. Dionysus is the dream, and Carlo Mollino's dream is certainly erotic. But there is nothing pornographic or voyeuristic about it. His curve is sensual but cultured, trim like the lines of a car. His bone-like forms are sinuous like the legs of a ballerina, as soft and voluptuous as a cream cake. Gio Ponti often praises him in *Domus* for having "made rationalism lyrical" and "knowing how to make poetry functional". More pragmatic and resigned towards certain incomprehension, in 1952 he wrote: "The authentic artist is always two-faced. He comes from tradition, that is from contemporary taste, and continues beyond the point reached by common taste".

Ettore Bellotti
Architect



Tutti i nomi... e tutte le gerarchie "Subito dopo la porta compare un alto paravento a vetri con due battenti da cui si accede all'enorme sala rettangolare dove lavorano gli impiegati, separati dal pubblico da un lungo bancone che unisce le due pareti laterali, a eccezione, a una delle estremità, del ripiano mobile che permette il passaggio all'interno. La disposizione dei posti nella sala rispetta naturalmente le priorità gerarchiche, ma essendo, come ci si aspetterebbe, armoniosa da questo punto di vista, lo è anche dal punto di vista geometrico, il che serve a dimostrare che non esiste alcuna insanabile contraddizione fra estetica e autorità. La prima fila di tavoli, parallela al bancone, è occupata dagli otto scritturali ausiliari a cui compete ricevere il pubblico. Dietro questa, altrettanto centrata rispetto all'asse mediano che, partendo dalla porta, si perde giù in fondo, negli oscuri confini dell'edificio, c'è una fila di quattro tavoli. Questi appartengono ai funzionari. Dopo di loro si vedono i vice, che sono due. Infine, isolato, da solo, come doveva essere, il conservatore, a cui quotidianamente si rivolgono chiamandolo capo". **José Saramago, *Todos os Nomes*, 1997**
***Tutti i nomi*. Traduzione italiana di Rita Desti, Einaudi, Torino 1998**
***All the Names*. Translation by Margaret Jull Costa, Harcourt 2000**
All the names...and all the hierarchies "Immediately beyond the main entrance is a tall, glazed double door, through which one passes into the enormous rectangular room where the employees work, separated from the public by a long counter that seamlessly joins the two side walls, except for a movable leaf at one end that allows people in and out. The room is arranged, naturally enough, according to a hierarchy, but since, as one would expect, it is harmonious from that point of view, it is also harmoniuos from the geometrical point of view, which just goes to show that there is no insurmountable contradiction between aesthetics and authorithy. The first row of desks, parallel with the counter, is occupied by the eight clerks whose job is to deal with general public. Behind them is a row of four desks, again arranged symmetrically on either side of an axis that might be extended from the main entrance until it disappears into the rear, into the dark depths of the building. These desks belong to the senior clerks. Beyond the senior clerks can be seen the deputy registrars, of whom there are two. Finally, isolated and alone, as is only right and proper, sits the Registrar, who is normally addressed as "Sir"."

Ottobre October
Rassegna 10
Mobili per ufficio
Office furniture
a cura di/edited by
Maria Cristina Tommasini

Gino Valle
Uffici Zanussi, Porcia (Pordenone), 1959-1961, arredati con la Serie 45, disegnata da Gino Valle con Herbert Ohl
Zanussi's offices in Porcia (Pordenone, Italy), 1959-1961, furnished with Series 45, designed by Gino Valle with Herbert Ohl
Foto/Photo Archivio Fantoni

MOBILI PER UFFICIO

Un concetto ricorre in tutti i cataloghi dei mobili per ufficio: flessibilità. Intesa come capacità, necessaria a qualsiasi tipologia di prodotto, di adattarsi ai cambiamenti e alle trasformazioni che con ritmo impressionante interessano il mondo delle scrivanie e dei computer. Sono trascorsi pochi decenni da quando le macchine calcolatrici ingombravano le scrivanie e i cavi elettrici serpeggiavano sul pavimento, come accadeva nell'ufficio raffigurato nell'immagine che apre questo servizio. Eppure sembra un tempo infinitamente lontano. Non solo un altro secolo, ma un'altra era. La specializzazione spinta all'eccesso si autoelimina. Ciò che serve è forse la semplicità, di strutture e funzioni, per non farsi spiazzare da ogni passo avanti della tecnologia. *MCT*

OFFICE FURNITURE

■ One concept pops up again and again in office furniture catalogues. Flexibility. This means the ability of any product typology to face up to the sweeping transformations that have been assailing the world of desks and computers for no more than the past few decades. Yet it seems at least a century ago that desks groaned under massive adding machines, while a snake pit of electric cables slithered their way over half an acre of floor, lying in wait to trip up the unwary office drudge, as in the illustration that opens this feature. Not only does it seem another century but rather another era. Specialization, pushed into overdrive, spins out of control and burns itself out. What is needed is simplicity – of both structures and functions – to keep them from being displaced every time technology takes a step forward. *MCT*

NEST
DESIGN: KARIM AZABI

I sistemi di snodo, la rotazione del piano di allungo, gli alloggi a scomparsa per i cablaggi, i sistemi di fissaggio semplici e veloci caratterizzano la modularità del prodotto e ne evidenziano l'originalità.

■ Jointed systems, rotation of the extension top, retractable housings for cabling and simple, rapid anchorages characterise the product's modularity.

SACEA
Via Ca' Rossa, 7/9
20023 Cerro Maggiore (Milano)
T +39-0331447800
F +39-0331515994
info@sacea.com - www.sacea.com

UN TAVOLO, UNA SEDIA, UNA LIBRERIA
A TABLE, A CHAIR, A BOOKCASE
DESIGN: ÁLVARO SIZA

Un tavolo di grandi dimensioni, una semplice sedia di legno e una libreria chiusa con ante di cristallo o legno definiscono l'ufficio ideale secondo Álvaro Siza (qui in uno scorcio dello stand Unifor per Eimu 2004). Il tavolo ha un sottile piano di legno curvato su un lato, rivestito di sicomoro e bordato in massello, sostenuto da una struttura con telaio a cavalletto, in tubolare d'alluminio rivestito in sicomoro, e gambe arrotondate in massello nella stessa essenza. La sedia, definita da linee pulite, superfici lisce e spessori contenuti, è interamente realizzata in sicomoro, con sedile e schienale in multistrato e gambe in massello. La libreria è costruita con elementi strutturali in alluminio rivestito di sicomoro. Le ante sono dotate di un sistema d'apertura a pantografo che ne consente la sovrapposizione.

■ According to Álvaro Siza, a table with large dimensions, a simple wooden chair and a wooden bookcase are what define the ideal office. The table has a slender layer of wood curved on one side, which is veneered with sycamore and edged in heartwood. It is supported by a structure with a trestle frame in aluminium tubular that is veneered with sycamore and has rounded legs done in sycamore heartwood. The chair is made entirely of sycamore, with seat and back in plywood and legs in heartwood. The bookcase is built out of aluminium veneered with sycamore. The doors are equipped with a pantograph type opening system that allows them to overlap.

UNIFOR
Via Isonzo, 1 - 22078 Turate (Como)
T +39-02967191
F +39-0296750859/96750399
unifor@unifor.it - www.unifor.it

STRIPES COLLECTION
DESIGN: CENTRO RICERCHE FANTONI/FANTONI RESEARCH CENTRE CON/WITH MARCO VIOLA

Nuova collezione di mobili per l'ufficio, Stripes nasce da un programma di sperimentazione del Centro Ricerche Fantoni in collaborazione con Marco Viola, e sfrutta una sequenza di strisce colorate per esprimere i concetti di libertà, individualità, sorpresa e movimento. Il colore, inteso come valore aggiunto, può manifestare emozioni altrimenti incomunicabili, tanto da ricoprire un ruolo strategico nel determinare il successo di un oggetto innovativo.
Stripes si compone di una serie di pezzi unici (librerie, scrivanie, panche), interpretabili secondo tre differenti variazioni di colore: multicolor, tonalità di verde o grigio.

■ A new collection of office furniture, Stripes was born out of experiments by the Fantoni Research Centre in collaboration with Marco Viola. It uses a sequence of coloured stripes to express the concepts of freedom, the element of surprise, individuality and movement. Colour, looked upon as an added value, can evince emotions that are otherwise incommunicable, to the point where they play a strategic role in determining the success of an innovative object. Stripes consists of a series bookcases, desks and benches, which can be interpreted in accordance with three chromatic variations – multicolour, tones of green or shades of grey.

FANTONI
Zona Ind. Rivoli - 33010 Osoppo (UD)
T +39-04329761
F +39-0432986246
info@fantoni.it - www.fantoni.it

WINDSCREEN
DESIGN: BARTOLI DESIGN

Windscreen consente, in configurazione singola o aggregata, di creare zone separate per lavorare in team, organizzare meeting, ma anche luoghi di relax e di socializzazione. Leggero, colorato e facilmente trasportabile, lo schermo è realizzato con materiali durevoli ed ignifughi. Il tessuto sintetico semitrasparente e la forma curvilinea creano un equilibrio perfetto tra spazi personali e condivisi.
■ Windscreen makes it possible, whether in a singular or clustered configuration, to create separate areas for working in teams and organising meetings as well as places for relaxing and socialising. Light, colourful and easy to transport, the screen is made of durable and fire-resistant materials. Its semi-transparent synthetic fabric and curvilinear shape are a perfect balance between personal and shared space.

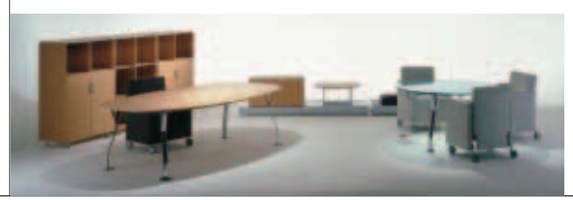
SAGSA
Ripa Ticinese, 111
20143 Milano
T +39-0289404771
F +39-0258104204
info@sagsa.net
www.sagsa.net

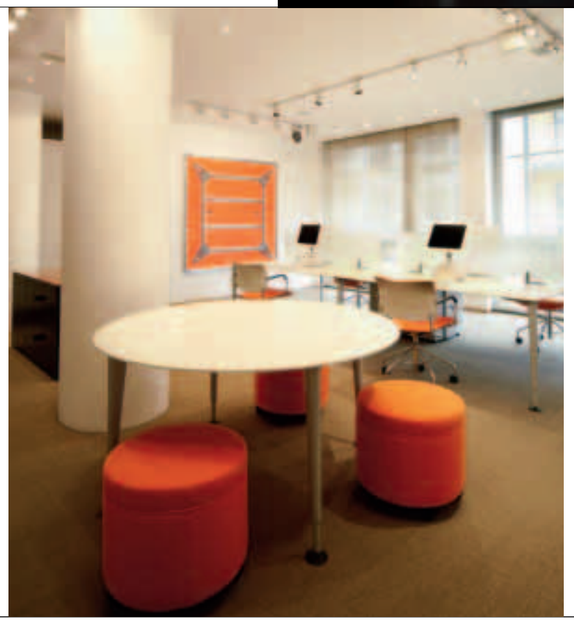
PODIO
DESIGN: CLAUDIO BELLINI

Un versatile elemento polifunzionale, utilizzabile per supportare le librerie oppure altri accessori (video, hi-fi, ecc.) e disponibile anche nella versione dedicata alla gestione del cablaggio, dà il nome al programma (Podio) e gli conferisce una multifunzionalità che favorisce la creazione di atmosfere di incontro, comunicazione e creatività. I tavoli sono sia indipendenti sia predisposti per l'aggregazione al podio.

■ Both a versatile and multifunctional element, it can be used to hold up bookcases or other accessories (video, hi-fi etc.). The Podio (Podium) programme also comes in a version dedicated to managing the cable system. This multifunctionality creates a favourable atmosphere for meetings, communication and creativity. Tables are either independent or can be clustered with the podium.

HAWORTH
Via Olmatello, 21
40064 Ozzano dell'Emilia (Bologna)
T +39-0516513711
F +39-0516513997
www.haworth.it



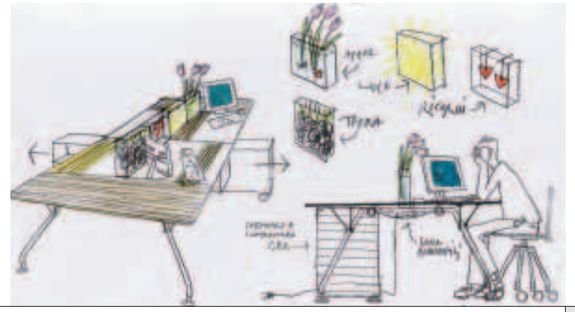


EXTRA DRY
DESIGN: MARIO BELLINI E/AND CLAUDIO BELLINI

Extra Dry mantiene il passo con i tempi, cresce e si sviluppa, passando da "panel system" a "desk system". Dalle prime versioni con piani regolabili in altezza e bloccati ai 'muretti' in differenti aggregazioni, alle più recenti formulazioni su basi free standing, Extra Dry si caratterizza per la sua robustezza, garantita dal fissaggio "metallo su metallo" tra piani e struttura. La riconfigurabilità delle composizioni è un grande asset del sistema.

■ Extra Dry has made a point of keeping up with the times by growing and developing as it moves from the "panel system" to the "desk system". From its first versions, with height-adjustable tops locked into place with "low walls" in different clusters, to the latest formulations on free-standing bases, Extra Dry is characterised by its sturdiness, which is guaranteed by a "metal on metal" attachment between tops and structure. Compositions can be reconfigured.

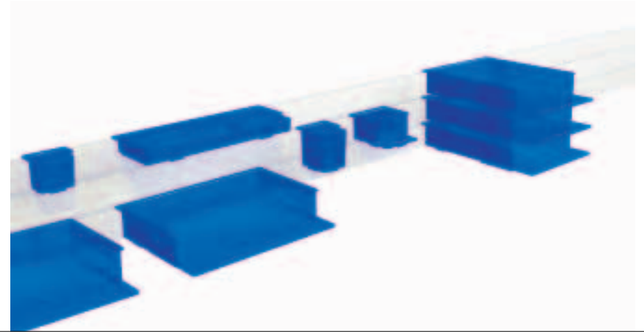
TECNO
Via Bigli, 22 - 20121 Milano
T +39-0265556961
F +39-0263110919
Direzione generale:
Via Milano, 12
20039 Varedo (Milano)
info@tecnospa.com
www.tecnospa.com



PROSPERO
DESIGN: LORENZO MARCOLIN

Il progetto nasce dalla necessità di attenuare le sollecitazioni emotive degli ambienti di lavoro per costruire luoghi meno stressanti e più attenti all'identità delle persone che li vivono.
■ The design was born of a necessity to attenuate the emotional stress induced by work environments by constructing places that are less stressful and more cognisant of the identity of the people who work there.

ULTOM
Via Postumia di Levante, 47
35013 Cittadella (Padova)
T +39-049571877
F +39-0499400650
ultom@ultom.com
www.ultom.com



STANDARD
DESIGN: JULIAN BROWN

Collezione di accessori da scrivania e da parete, in diversi colori solidi o trasparenti. Il profilo in alluminio, a una o a tre vie, permette di fissare a parete gli accessori, liberando così il piano di lavoro.

■ Collection of desk and wall accessories in various opaque or transparent colours. Their aluminium profile allows the user to fasten his accessories to the wall, thus leaving his worktop free.

REXITE
Via Edison, 7 - 20090 Cusago (Milano)
info@rexite.it - www.rexite.it

CI-BOX
DESIGN: CITTERIO

Sistema di contenitori componibili per l'ufficio, realizzati in metallo/legno. L'apertura può essere: a cassetti con meccanismo antiribaltamento, a tapparella verticale, ad ante a battente con cerniera a 180°. Maniglia incassata con serratura. I contenitori sono sovrapponibili e poggiano su zoccolo di metallo o su ruote. Finiture: nobilitati melaminici, laccature, essenze di legno, alluminio.
■ This system of sectional storage units for the office is crafted out of metal/wood. They can be opened by drawers with anti-fall-out mechanisms, a vertical rolling shutter or a side-hinged door with a 180° hinge. Includes recessed handle with lock. The units are stackable and rest on casters or a metal baseboard. Finishes: coatings with a film of melamine resin, lacquers, wood species or aluminium.

CITTERIO
Via Don Giuseppe Brambilla, 16/18
22040 Sirone (Lecco)
T +39-031853545
F +39-031853529
vendite@citteriospa.com
www.citteriospa.com

PIXEL WORKING
DESIGN: IVAN PALMINI

Serie di postazioni di lavoro e tavoli singoli, con diverse dimensioni per differenti utilizzi nell'ufficio. Hanno strutture a 'ponte' in tubo di acciaio verniciato bianco (sezione 35 mm), con ruote. I piani in laminato HPL offrono resistenza, rigidità ed esili spessori. Qui è suggerita una soluzione realizzata con postazioni di lavoro triangolari accoppiate, utilizzabili sia per l'uso del CPU che come scrivania tradizionale.
■ Series of wooden work stations and single tables, with dimensions for a variety of office applications. They have "bridge" structures in steel tubing painted white (cross-section: 35 mm) that come with wheels. The tops in HPL laminate offer resistance, rigidity and slender thickness. Shown here is a solution made of paired triangular workstations, which can be used either for the CPU or as a traditional desk.

LUCONI
Via Luigi Albertini, 3
60131 Ancona
T +39-0712868404
F +39-0712868405
info@luconi-osso.com
www.luconi-osso.com

ONDA S - WELSH
DESIGN: AMBOSTUDIO

Onda S è una nuova raccolta di materiali funzionali alla costruzione di luoghi di lavoro capaci di suggerire essenzialità senza negare forme e colori. I legni preziosi convivono con le lucenti lamiere d'acciaio, i trasparenti metacrilati con le morbide volumetrie dei tessuti imbottiti. Welsh, visibile sulla destra, è invece un sistema di rivestimento, autoportante o fissato alla muratura, completato da sottili ripiani.

■ Onda S is a new collection of functional materials for making work places that suggests essentialism without denying forms and colours. Precious woods coexist with gleaming steel plates while transparent metacrylates contrast with the soft volumes of upholstered fabrics. Meanwhile, Welsh, visible on the right, is a veneering system that is free standing or fastened to the masonry and rounded out by slender shelves.

ARCHIUTTI
Via Postumia Ovest, 200
31050 Olmi di S. Biagio di Callalta (TV)
T +39-04227947
F +39-0422892304
info@archiutti.it
www.archiutti.com

OREZERO
DESIGN: D. D'URBINO, P. LOMAZZI, J. DE PAS (sino a/until 1991)

Il sistema, articolato in numerosi sotto-sistemi, ha dato origine ad una serie pressoché infinita di arredi e di soluzioni espositive. Pannelli, strutture a travi e capitelli, librerie, tavoli, cassettiere e complementi sono progettati per creare e attrezzare spazi multifunzionali. Il sistema è talmente versatile da essere suscettibile di infinite interpretazioni; qui è suggerita una postazione di lavoro semicircolare.
■ The system, which breaks down into numerous sub-systems, has given birth to a virtually infinite series of furnishings and exhibit solutions. Panels, beam and capital structures, bookcases, tables, chests of drawers and complements are designed to create and furnish multi-functional spaces. The system is so versatile that it can lend itself to any number of interpretations. Suggested here is a semicircular workstation.

ZERODISEGNO
Divisione di Quattrocchio
Via Piacenza, 122
15050 San Giuliano Vecchio (AL)
T +39-0131388585
F +39-0131387358
info@zero-system.com
www.zero-system.com

BRIDGE
DESIGN: MARCO MERONI

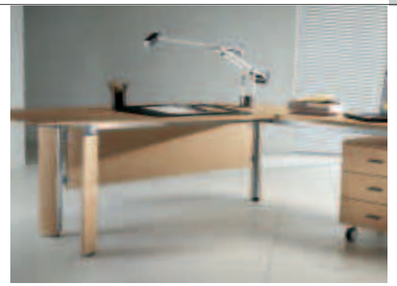
Il programma, proposto nelle finiture rovere sbiancato o wengé, si compone di scrivanie, tavoli, allunghi, tavoli riunione, librerie, contenitori e boiserie. I materiali, la tipologia dei mobili e certi dettagli rimandano ad atmosfere domestiche, ma la qualità costruttiva è quella richiesta agli arredi da lavoro. Scrivanie e tavoli hanno la struttura portante in alluminio anodizzato naturale, che li rende leggeri ma molto resistenti.

■ Offered in bleached oak or wenge finishes, the design consists of desks, tables, extensions, meeting tables, bookcases, case pieces and wooden panelling. The materials, the types of furniture used and certain details evoke a home setting, but the quality is the kind requested for office furnishings. Desks and tables have a support structure in natural anodised aluminium, which makes them lightweight but highly resistant.

ZETA
Via XXIV Maggio, 8
20050 Verano Brianza (Milano)
T +39-0362990649
F +39-0362903215
zeta@zetaspa.com
uff.tecnico@zeta.spa.com

FILL
DESIGN: SI DESIGN - C.S.R. LAS

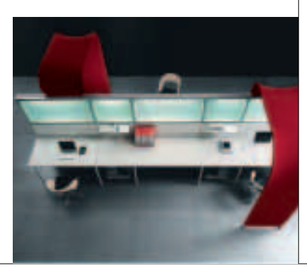
Dedicato agli uffici direzionali, Fill è in grado di soddisfare le esigenze d'arredo di tutti gli ambienti manageriali. Le scrivanie e i tavoli riunione sono costituiti da piani (di legno o vetro) sorretti da strutture metalliche oppure da piani di legno con struttura di legno. Nei tavoli di lavoro, la parte interna delle gambe ha un vano passacavi ispezionabile mediante un carter metallico di colore argento metallizzato.
■ Dedicated to managerial offices, Fill satisfies the furnishing needs for any executive type arrangement. Desks and meeting tables consist of wood or glass tops held up by metallic or wooden structures. For the tables, the interior part of the legs features a cable transit bay, which is easily accessed via a metallic silver casing.



LAS
Las Mobili
Via Nazionale, 138
64019 Tortoreto Lido (Teramo)
T +39-08617831
F +39-086178822
las@las.it
www.las.it

SHI-TE
DESIGN: MARIO MAZZER

Le scrivanie Shi si caratterizzano per un particolare giunto plastico che trattiene e lega armoniosamente le parti strutturali con il piano. Te è invece il sistema di pareti divisorie, di forte spessore, per semplificare e rendere facilmente accessibile l'elettrificazione. Il connubio Shi-Te crea un'atmosfera serena, accentuata dalla presenza di avvolgenti paraventi, in tessuto fonoassorbente infilato su una struttura metallica.
■ Shi desks are characterised by a clever plastic joint that holds the structural parts harmoniously together with the top. Te, on the contrary, is a system of very thick wall dividers that simplify and make electrical wiring easily accessible. The Shi-Te combination creates a calm atmosphere that is emphasised by the presence of engaging screens with a sound-deadening fabric slipped over a metal structure.



MARTEX
Via dei Soldi, 11
33070 Brugnera (Pordenone)
T +39-0434624056
F +39-0434623973
officedivision@martex.it
www.martex.it

LAYER
DESIGN: FAVARETTO & PARTNERS

Il sistema è costituito da una gamba in tubo di acciaio alla cui estremità superiore è innestata una pressofusione in alluminio che permette l'attacco a 360° di un'altra staffa. A partire da un singolo elemento, il sistema può svilupparsi in orizzontale e in verticale; è flessibile e si modula facilmente, offrendo una grande scelta di soluzioni integrate, funzionali ed estetiche: uffici direzionali e operativi, call center, sale riunioni, reception.
■ The system consists of a leg in steel tubing to which a die casting in aluminium is grafted on the upper end to allow the 360° attachment of another bracket. Starting with a single element, the system can expand on both the vertical and horizontal. Flexible and easy to modulate, it offers a vast selection of co-ordinated, functional and aesthetic solutions, such as managerial and task offices, call centres, meeting rooms and reception areas.

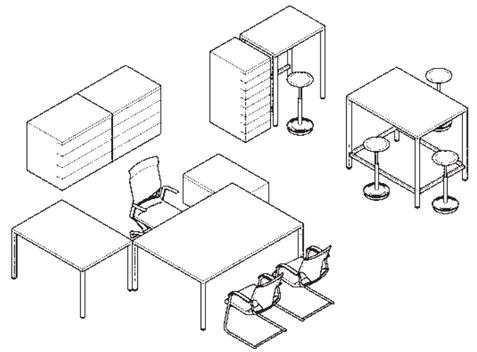
GUIALMI
Empresa De Moveis Metalicos
Ap. 1 Agueda de Cima
3754-908 Agueda (Portugal)
T +351-234-660600
F +351-234-666906
guialmi@guialmi.pt
www.portugaloffer.com/guialmi

LINK COLLECTION
DESIGN: SERGIO LION

Dall'home office alle tecnologiche soluzioni operative e direzionali: Link Collection è un'architettura multifunzionale che si adatta in ogni momento alle esigenze del singolo o del gruppo di lavoro. La postazione singola si aggrega in isole di lavoro di svariate forme.

■ From home office to managerial technological solutions, Link Collection offers multifunctional architecture that adapts to the needs of any situation, whether individual or group. Individual workstations cluster into variously shaped work islands.

FREZZA
Via Ferret, 11/9
31020 Vidor (Treviso)
T +39-0423987601
F +39-0423987800
info@frezzainc.com
www.frezzainc.com



DIN A
DESIGN: TIMO KÚCHLER E/AND UDO SCHILL

DinA ha il fascino della semplicità e la sua incisiva efficacia. Tre dimensioni per i tavoli, due per le unità di archiviazione, e per tutti tre altezze: low, sitting, standing.

■ DinA boasts simplicity along with efficiency. Three dimensions for tables, two for the filing units and three heights for each – low, sitting and standing.

WILKHAHN
Fritz-Hahne-Straße 8
D-31848 Bad Münder (Germany)
T +49-5042-9990
F +49-5042-999226
info@wilkhahn.de
www.wilkhahn.de

INTERNATIONAL OFFICE CONCEPT
Via dell'Artigianato
20034 Giussano (Milano)
T +39-0362862296
F +39-0362310909
info@ioc.it
www.ioc.it

BONIFACIO
DESIGN: CASTIGLIA ASSOCIATI

Il programma Bonifacio include scrivanie, mobili di servizio con ruote e contenitori concepiti come entità singole, simili per finiture e personalizzazione agli arredi domestici. La tecnologia di lavorazione del metallo delle strutture si abbina elegantemente alla pregiata lavorazione dei piani e delle ante in essenza di legno. Linee essenziali e rigorose per scrivanie direzionali, tavoli riunione, contenitori, librerie.
■ The Bonifacio programme includes desks, service furniture pieces with casters, and case pieces conceived as individual entities that are similar in finish and customisation to home furnishings. The technology used for processing the metal in the pieces combines elegantly with the fine workmanship on tops and doors done in wood that offer essential and rigorous lines for managerial desks, meeting tables and bookcases.

IB OFFICE
IB Office Italia
Via Ferret, 11
31020 Vidor (Treviso)
T +39-0423985379
F +39-0423989700
info@iboffice.com
www.iboffice.com

KM 501
DESIGN: KING & MIRANDA

KM 501 è un sistema di mobili e strumenti d'arredo capace di risolvere i problemi derivanti dai cambiamenti che stanno modificando i ritmi e i metodi di lavoro del manager e, allo stesso tempo, risponde al suo bisogno di comfort, prestigio e privacy. Una struttura leggera in metallo tubolare, con gambe sempre in metallo tubolare conificato e piedini regolabili, sorregge piani di varie forme, realizzati in modo tradizionale o in alluminio alveolare.
■ KM 501 is a system of furniture pieces and furnishing tools capable of solving problems stemming from the changes that are modifying the manager's rhythms and work methods while responding, at the same time, to his need for comfort, prestige and privacy. A lightweight structure in tubular metal, with legs in a cone-shaped tubular metal, it vaunts adjustable feet and tops in various forms that are done in a traditional style or honeycombed aluminium.

NOW
DESIGN: MICHELE DE LUCCHI, ANGELO MICHELI, GIOVANNI BATTISTA MERCURIO

Ancora in fase di sviluppo, Now è un sistema per tavoli riunioni, scrivanie e postazioni operative. Flessibili, leggeri e funzionali, gli elementi che ne fanno parte sono pensati per rispondere alle esigenze di un ambiente che si modifica in continuazione, un luogo dove convivono e si alternano situazioni, tra loro, molto diverse: attività operative, di comunicazione e di relazione. Il sistema prevede postazioni di supporto per il personale di transito, tavoli per riunioni, gruppi di lavoro, videoproiezioni e altro ancora. Nella composizione qui suggerita (stand Eimu 2004), compare la mensola ad L predisposta per il fissaggio alla parete Progetto 25, mediante appositi dispositivi di aggancio al profilo verticale in alluminio che consentono di mantenerla distanziata dalle vetrate.

■ Though still in its growth phase, Now is a system for meeting tables, desks and task workstations. Flexible, lightweight and functional, the elements were conceived to respond to the needs of a setting that never stops changing, a place where radically differing situations coexist and alternate, such as task, communicative and relational activities. The system provides support workstations for mobile personnel and tables for meetings, work groups, and video projections. In the configuration illustrated here (Eimu stand, 2004), an L-shaped bracket is anchored to the Progetto 25 wall where appropriate devices for hooking it to the vertical profile are employed, allowing it to keep its distance from the glass panels.

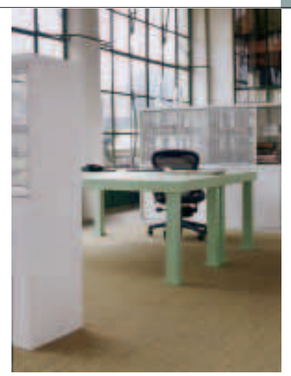
UNIFOR
Via Isonzo, 1 – 22078 Turate (Como)
unifor@unifor.it – www.unifor.it

ZEFIRO
DESIGN: MIRTO ANTONEL

Zefiro propone arredi dalle linee nitide ed essenziali. Ne scaturisce un ambiente funzionale dove gli oggetti partecipano al miglioramento della qualità del lavoro senza diventare presenze prevaricanti. L'introduzione dei terminali ultrapiatti ha di fatto ridotto la superficie necessaria al singolo operatore. Comparato con una scrivania da 160 x 80 cm, un piano di lavoro da 150 x 70 cm, come quello proposto da Zefiro, abbinato a un terminale ultrapiatto, risponde con la stessa efficacia alle esigenze dell'operatore e genera un risparmio del 18% di superficie. Consente inoltre di progettare ambienti dove la superficie recuperata può essere destinata ad altri utilizzi. Zefiro è stato impiegato con successo in numerose realizzazioni in tutto il mondo.

■ Zefiro is offering furnishings with clean-cut and essential lines. The result is a functional environment where objects take part in the improvement of work quality without being too intrusive. Moreover, the introduction of ultra-flat terminals has reduced the surface necessary for the individual worker. With a 160 x 80 cm desk and a Zefiro worktop measuring 150 x 70 cm that combines with an ultra-flat terminal, it meets all of the worker's needs and saves 18% of the surface area. The system has been successfully employed in numerous offices all over the world.

ALEA OFFICE FURNITURE
C. M. C.
Via Col de Rust, 19
33070 Caneva – Fraz. Sarone (PN)
T +39-0434777333
F +39-0434779903
info@aleaoffice.com
www.aleaoffice.com



PADOVAN
Strada Padana Verso Verona, 47/B
36100 Vicenza
T +39-0444563533
F +39-0444563998
info@padovanoffice.it
www.padovanoffice.it

QBX OFFICE
DESIGN: ALDO CIBIC

Gli arredi per ufficio disegnati da Aldo Cibic hanno colori e accostamenti di materiali inconsueti: i tavoli impiallacciati in frassino sono verniciati a poro aperto in svariati colori, le librerie in metallo hanno ante scorrevoli e schienali in lamiera forata; le librerie a giorno adottano schienali in plexiglass colorato... Chi ha detto che la funzionalità deve essere noiosa?
■ These office furnishings, designed by Aldo Cibic, feature unusual colours and combinations of materials: tables veneered in ash with the open-pore method in a variety of colours, bookcases in metal with sliding doors and backs in perforated steel plate. The open bookcases make use of backs in colourful Plexiglas. Whoever said that functionalism has to be a bore?

SANGIROLAMO
DESIGN: ACHILLE CASTIGLIONI, MICHELE DE LUCCHI (1991)

Sangirolamo nasce come progetto anticipatore di un uso ibrido dello spazio fra lavoro e domesticità. Quasi austero, è un tavolo-scrivania pensato per accogliere, dialogare o riunirsi in situazioni diverse. Poltrona Frau lo riedita proponendolo in tre formati, fra i quali la versione originale con piano di tre metri, in legno multistrato di forte spessore, sostenuto da gambe in ghisa, che il piano 'trattiene' strutturalmente.
■ Sangirolamo was conceived as a forerunner to a hybrid use of space lying somewhere between work and domesticity. Almost austere in character, it is a table-desk conceived to welcome, dialogue or get together with others in various situations. Poltrona Frau has reissued it by offering it in three sizes, including the original version with a 3-metre top. Made with very thick plywood, it is held up by cast-iron legs that the top "keeps in place" structurally.

POLTRONA FRAU
S.S. 77 Km 74.500
62029 Tolentino (Macerata)
T +39-07339091
F +39-0733971600
info@poltronafrau.it
www.poltronafrau.it

ALIAS
DESIGN: MICHELE SBROGIÒ

Gel per il sedile, metacrilato per lo schienale: Alias è un progetto che coniuga in modo interessante tecnologie avanzate e materiali innovativi.

Foto di/Photo by Armando Rotatto

■ Using gel for the seat and metacrylate for the back, Alias brings advanced technologies and innovative materials together in an intriguing way.

GRENDENE
Via Roma, 88
36050 Bressanvido (Vicenza)
T +39-0444660403
F +39-0444660514
grendene@grendene.it
www.grendene.it

MIRRA
DESIGN: STUDIO 7.5

Seduta ad alte prestazioni, ecologicamente avanzata e di prezzo contenuto, Mirra si avvale di regolazioni passive ed attive che offrono una performance naturale e comfort a lungo termine per una vasta gamma di tipologie e posture corporee.

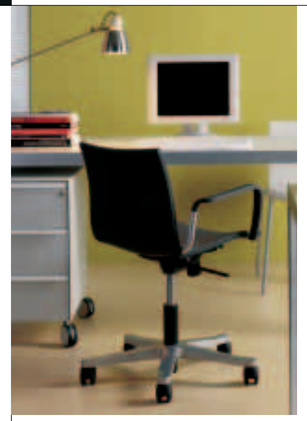
■ A high performance seat that is ecologically advanced and low-priced, Mirra makes use of passive and active adjustments offering natural performance and long term comfort for a vast array of configurations and postures.

HERMAN MILLER
Filiale Italiana:
20030 Lentate s/Seveso (Milano)
T +39-036253111
F +39-03625311333
www.hmeurope.com

ICF
Via Cassanese, 108
20060 Vignate (Milano)
T +39-029508031
F +39-0295364012
icf@icf-office.it
www.icf-office.it

PAC CHAIR
DESIGN: CHRISTOPH MARCHAND

Le strutture del sedile e dello schienale sono realizzate in Pet, un materiale termoplastico trasparente, riciclabile, flessibile e con ottime caratteristiche di resistenza alla fatica strutturale.
Sedile e schienale sono rivestiti di un tessuto tridimensionale che favorisce la traspirazione e che all'eccellente memoria elastica associa una notevole capacità di assorbimento degli urti.
Il meccanismo di regolazione dello schienale permette l'adattamento a qualsiasi corporatura.
■ The seat and back are made of Pet, a transparent thermoplastic material that is recyclable, flexible and offers first-rate resistance to structural fatigue. Seat and back are upholstered in a three-dimensional fabric that favours breathability while combining an extraordinary elastic memory with an outstanding ability to absorb impacts. The mechanism that adjusts the back allows the item to adapt to any physical typology whatsoever.



MOBLES 114 BARCELONA
Riera dels Frares, 24
E-08907 L'Hospitalet del Ll. (Spain)
T +34-93-2600114
F +34-93-2600115
mobles114@mobles114.com
www.mobles114.com

GIMLET OFICINA
DESIGN: JORGE PENSI

Il concetto formale e l'alto grado di versatilità di Gimlet, insieme al numero di funzioni che può essere svolto dai vari modelli – con gambe, su ruote, su slitta, con o senza braccioli – ne fanno una collezione completa, in grado di soddisfare tutte le necessità degli ambienti di lavoro, di riunione e d'attesa. La seduta è in poliuretano integrale, la struttura è realizzata in metallo verniciato alluminio.
■ With a considerable number of functions, Gimlet's formal concept and high degree of versatility – which can be implemented by the different models with legs, on casters or wheels, on a sled and with or without arms – make the item the base of a collection that is truly complete. Of course, this means satisfying every possible need of a work, meeting or waiting environment.
The seat is in solid polyurethane, and the structure is made of metal painted the colour of aluminium.

ALIAS
Via dei Videtti, 2
24064 Grumello del Monte (Bergamo)
T +39-0354422511
F +39-0354422590
info@aliasdesign.it
www.aliasdesign.it

FRAME COLLECTION
DESIGN: ALBERTO MEDA

Le sedute della Frame Collection, sviluppate dal 1994 a partire dall'uso allora anticonvenzionale della rete in poliestere, soddisfano ogni esigenza in ambito domestico e pubblico. Ben si abbinano a Frametable, il tavolo presentato nel 2003 nella versione pieghevole e ora proposto con struttura fissa: la barra trasversale che unisce le due gambe garantisce ottima stabilità anche con piani di grande ampiezza (240x105 cm e 295x120 cm).
■ Seating typologies from the Frame Collection, which from 1994 began to use unconventional (for that time) polyester netting, satisfy every need in both domestic and public arenas. They combine beautifully with Frametable, a table presented in 2003 in the folding version and now being offered with a fixed structure.
The transverse bar, which holds the two legs together, guarantees excellent stability even with very large tops (240 x 105 cm and 295 x 120 cm).

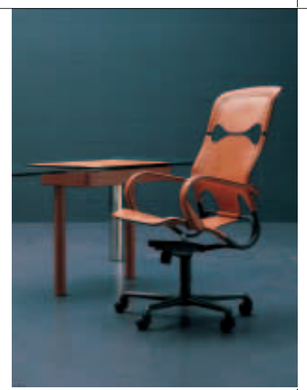
METHIS
Divisione Arredamento Ufficio di COOPSETTE
Via Ligabue, 2
42040 Caprara di Campegine (RE)
T +39-0522904711
F +39-0522904788
info@methis.com
www.methis.com

IVY
DESIGN: GINO GAMBERINI CON/WITH R&D METHIS

Il design, la ricerca tecnologica e la scelta dei materiali danno alla sedia Ivy caratteristiche singolari. Il Technogel®, contenuto nell'imbottitura del sedile (e dei braccioli), permette una distribuzione equilibrata del peso del corpo, migliorando la circolazione del sangue e la mobilità della colonna vertebrale. Ivy aiuta a mantenere una postura corretta nel tempo e a ridurre lo stress muscolare della schiena.
■ The design, technological research and choice of materials that go into the Ivy chair give it unique characteristics. Technogel®, present in the upholstery of the seat and arms, allows a balanced distribution of body weight while improving blood circulation and mobility of the spinal column.
Ivy helps maintain correct posture over the long haul and reduce the back's muscular stress.

JONATHAN
DESIGN: MAURIZIO DI MARZIO

Poltrona direzionale con struttura d'acciaio verniciato e rivestimento in cuoio pieno fiore. Base girevole a raggiera con ruote dotate di meccanismo per il movimento basculante e la regolazione in altezza mediante dispositivo a gas.
■ This manager's armchair with a painted steel structure is upholstered in full-grain cowhide. The revolving base with spokes and wheels comes equipped with a mechanism for a counter-poised movement and gas-operated height adjuster.



FASEM
Fasem International
Via Francesca Nord, 44/46/48
56010 Vicopisano (Pisa)
T +39-050799576
F +39-050798898
fasem@fasem.it
www.fasem.it

CONTESSA
DESIGN: GIUGIARO DESIGN

La poltrona Contessa si adatta a qualsiasi ambiente lavorativo e a qualsiasi posizione di lavoro.
L'ampio schienale in rete si adatta perfettamente al corpo, garantendo il massimo comfort in ogni situazione.
Le operazioni di regolazione della seduta sono comode e immediate: le levette poste sulla parte anteriore dei braccioli regolano l'altezza della seduta e l'angolo di reclinazione con la massima semplicità.
Telaio in alluminio.
■ The Contessa armchair adapts to any work environment and any work position. The broad net back shapes itself perfectly to the body, guaranteeing the ultimate in comfort in any situation. Seat adjustment operations are convenient and immediate. Levers located on the front part of the arms adjust the height of the seat and its reclining angle with maximum simplicity. Frame in aluminium.

OKAMURA
Distributore per l'Italia: FARAM
Via Schiavonesca, 71
31040 Giavera del Montello (Treviso)
T +39-0422884811
F +39-0422882381
faram@faram.com
www.faram.com

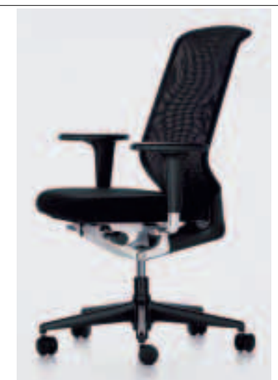
AHREND 350
DESIGN: SIGURT ROTHE

Con la sua speciale tecnologia, la sedia Ahrend 350 rende possibile muoversi stando seduti. Speciali molle a lamina integrate nei fianchi dello schienale e del sedile assicurano un ottimo comfort di seduta, permettendo alla sedia di assecondare qualsiasi cambiamento di posizione. La sedia può avere schienale alto o standard, con o senza braccioli. La struttura in metallo è verniciata o cromata.
■ With its special technology, the Ahrend 350 chair makes it possible to move while seated. Special leaf springs, built into the sides of both back and seat, ensure optimal comfort while seated and allow the chair to yield with every change in position. The chair can have a high or standard back and come either with or without arms. The structure in metal is painted or chromium-plated.

AHREND
Laarderhoogtweg 12
Postbus 70
NL-1000 AB Amsterdam (Netherlands)
T +31-20-4307800
F +31-20-4307801
info@ahrend.com
www.ahrend.com

MEDAPRO
DESIGN: ALBERTO MEDA

MedaPro è una collezione di sedie per l'ufficio moderno a utilizzazione multipla, nella quale si compendiano tutte le capacità dei due partner (Meda e Vitra) e che risulta improntata ad un equilibrato rapporto qualità-prezzo. Grazie ad un sofisticato meccanismo sincrono che permette una regolazione individuale, la sedia MedaPro dimostra proprietà ergonomiche esemplari, valorizzate in maniera concreta da una facile e intuitiva regolazione manuale.
■ MedaPro, a collection of seats for the modern office that can be used in many ways, epitomises all the talents of its two partners (Meda and Vitra) and is keynoted to a balanced quality-price ratio. Thanks to a sophisticated synchronous mechanism allowing individual adjustment, the MedaPro chair has exemplary ergonomic properties that have made the most of a concrete manner for manual adjustment that is as easy as it is intuitive.



VITRA INTERNATIONAL
Klünenfeldstraße 22
CH-4127 Birsfelden (Switzerland)
T +41-61-3770000
F +41-61-3771510
info@vitra.com
www.vitra.com

CORTE
DESIGN: RODOLFO DORDONI

La poltroncina ha un telaio in acciaio schiumato a freddo ed è rivestita interamente in cuoietto, con cerniere a vista. Per la sua forma asciutta, è adatta sia alla casa che al contract.
■ This low-backed armchair has a frame in cold-foamed steel and is entirely upholstered in leatherette, with a visible slide fastener. Thanks to its dry and linear shape, it is perfect for both home and work.

ARPER
Via Lombardia, 16
31050 Monastier di Treviso (Treviso)
T +39-04227918
F +39-0422791800
info@arperitalia.it
www.arper.it

EMMEGI
Via Lombardia, 8 – Z.I.
35043 Monselice (Padova)
T +39-0429782587
F +39-042972005
info@emmegiseating.com
www.emmegiseating.com

MOOD
DESIGN: BALDANZI & NOVELLI

Lo schienale ergonomico accompagna in modo dinamico e naturale i movimenti del corpo, adattandosi alle diverse posture che l'utilizzatore assume nel corso della giornata. Tutta la struttura è visibile: sparita l'imbottitura, una rete messa in tensione da una studiata geometria sostiene la schiena, mentre il supporto lombare regolabile, a forma di fiore stilizzato, si adatta elasticamente alle diverse sollecitazioni.
■ The ergonomic back accompanies the movements of the body both dynamically and naturally, adapting to all the different postures assumed by the user in the course of a day. The entire structure is visible since the upholstery has disappeared. A net stretched taut by researched geometry sustains the back while the adjustable lumbar support, in the form of a stylised flower, adapts elastically to a wide variety of stresses.

BUM
Via Natta, 27-31
36040 Brendola (Vicenza)
T +39-0444706511
F +39-0444706555
buminfo@bum.it
www.bum.it

VIGOR
DESIGN: BALDANZI & NOVELLI

Vigor è energica, tecnologicamente evoluta, ergonomica nelle forme e negli avanzati e intuitivi sistemi di regolazione. Il gel utilizzato per i cuscini e i braccioli si modella sulla conformazione fisica dell'utilizzatore. Il tubolare dello scheletro portante, dal caratteristico supporto in alluminio, sostiene uno schienale sottile in tecnopolimero e di forma anatomica, come sedile e poggiatesta. Tra gli accessori, un gancio porta borsa e appendiabiti.
■ Vigor is energetic, technologically advanced and ergonomic in its forms and intuitive adjustment systems. The gel used for the cushions and arms shapes itself to the user. The tubular support skeleton, with its characteristic support in aluminium, sustains a slender back in technopolymer with an anatomical form, as a seat and headrest. Accessories include a bag and clothes hook.

SAGSA
Ripa Ticinese, 111
20143 Milano
T +39-0289404771
F +39-0258104204
info@sagsa.net
www.sagsa.net

CADREGA
DESIGN: IDEA PROGETTO

Cadrega è una linea di sedute operative e direzionali con movimento di elevazione in versione permanent contact, sincro ed asincro. Studiata per una veloce sostituzione delle parti usurate dal tempo (rivestimenti in tessuto o pelle), la scocca è realizzata in polimeri e fibre di vetro, per garantire robustezza e durata nel tempo.
■ Cadrega is a line of office and managerial seats with a lift movement in permanent contact, synchronous and asynchronous versions. Designed to enable the user to make a rapid replacement of time worn parts (upholsteries in fabric or leather), the body of Cadrega is made of polymers and glass fibres that guarantee sturdiness and long life.

SEDUS STOLL
Brückenstraße, 15
D-79761 Waldshut (Germany)
sedus@sedus.de – www.sedus.com
In Italia: SEDUS STOLL
Via Giotto, 20/22
22075 Lurate Caccivio (Como)
T +39-031494111
F +39-031494500
sedus@sedus.it – www.sedus.it

YEAH!
DESIGN: MICHAEL KLAESENER – SEDUS

La sedia Yeah! si adatta agli uffici di qualsiasi dimensione e agli utilizzatori di ogni corporatura. Un nuovo dispositivo, studiato appositamente per questo sedile, permette di regolare la resistenza dello schienale rapidamente e con semplicità. Inoltre, un meccanismo Similar avanzato consente allo schienale un'ampia inclinazione. Anche l'altezza, la profondità e l'inclinazione del sedile sono regolabili.
■ The Yeah! chair is ideal for offices of any size and users of any build from Lilliputian to gargantuan. A new device, purposely researched for this chair, allows the user to regulate the resistance of the back rapidly and simply. Moreover, an advanced Similar mechanism gives the back a wide angle of inclination. The height, depth and inclination of the seat are adjustable as well.

KRISTALIA
Via Calderano, 5
33070 Brugnera (Pordenone)
T +39-0434623678
F +39-0434624901
info@kristalia.it
www.kristalia.it

MANTIS
DESIGN: PAOLO ZANI

Il sedile si allarga e, piegandosi, incorpora i braccioli, che rimangono ben staccati dallo schienale: l'insieme risulta secco ed elegante.
La poltroncina Mantis, disponibile nei modelli a quattro gambe con e senza braccioli e nella versione con base a cinque razze e ruote, qui illustrata, può essere rivestita di cuoio o panno (sfoderabile); la struttura è realizzata in acciaio cromato lucido o satinato.
■ The seat expands and, when folded up, incorporates the arms, which remain totally detached from the back. The whole impresses as being dry and elegant. The Mantis low-backed armchair, available in models with four legs, with and without arms, and in the version (illustrated here) with a base featuring five spokes and casters, can be upholstered in cowhide or cloth (slipcover). The structure is made of polished or satin-finish chromium-plated steel.

MOHDO
Via San Bartolomeo, 85
33019 Ara Grande di Tricesimo (Udine)
T +39-0432882138
F +39-0432883215
info@mohdo.it

GEM-BM
DESIGN: ROBERTO ROMANELLO

All'articolata serie Gemini si è aggiunta GEM-BM. La struttura è in legno e metallo con imbottitura in poliuretano a densità differenziate e fibra poliestere. La seduta è rivestita interamente in tessuto o pelle.
Le accurate soluzioni formali e di tappezzeria sono valorizzate da braccioli e razza in alluminio e acciaio inossidabile, disponibili con finitura satinata o lucida.
■ GEM-BM has been added to the elaborate Gemini series. The structure is made of wood and metal with upholstery in polyurethane with different densities and polyester fibre. The seat, which is completely upholstered, is available in fabric or leather. These painstakingly upholstered solutions are enhanced by metal elements. Arms and spoke in aluminium and stainless steel are available in satin finish, transparent epoxy paint spray or polish.

PLANK
Via Nazionale, 35
39040 Ora (Bolzano)
T +39-0471803500
F +39-0471803599
info@plank.it
www.plank.it

LUNA
DESIGN: BIAGIO CISOTTI, SANDRA LAUBE

Plank continua ad indagare il linguaggio del legno multistrato curvato: il risultato più recente è Luna, una sedia in legno compensato tridimensionale, ergonomica e leggera. Con il legno compensato a stampaggio tridimensionale è possibile ridurre il peso e la quantità di materiale impiegato fino al 60% rispetto a forme simili realizzate in plastica o metallo. La finitura superficiale rigata è parte integrante del progetto.
■ Plank is still delving into the language of curved plywood. Their latest result is Luna, a chair in three-dimensional plywood that is both ergonomic and light. With three-dimensional moulded plywood, it is possible to slash the weight and quantity of material used by up to 60% as compared to similar forms made of plastic or metal. Its striped surface finish is an integral part of the design.

E-MOTIVE
DESIGN: JORGE PENSI

Programma di sedie impilabili, con o senza braccioli, con telaio metallico in lega leggera, gambe in tubo di acciaio o di alluminio anodizzato e braccioli in poliammide o lega leggera. Sedile e schienale possono essere in polipropilene, con possibilità di rivestimento frontale in compensato di legno di faggio verniciato, oppure con rivestimento di tessuto o cuoio. Il programma include anche le versioni su pattini, girevole basculante e su barra.
■ The plan includes stackable chairs (with or without arms) in a metal frame made of a light alloy, legs in anodised steel or aluminium tubing and arms in polyamide or a light alloy. Seat and back can be in polypropylene with the option of veneering the front in beech plywood or upholstering it with fabric or cowhide. Comes in sliding versions, a counterpoised rotary base or a bar.

AKABA
Kale Nagusia, 56
20160 Lasarte – Guipuzkoa (Spain)
T+ 34-943-372211
F +34-943-371052
akaba@akaba.net
www.akaba.net

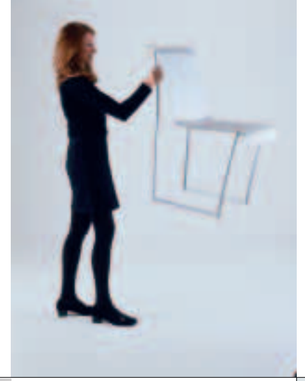
HANG
DESIGN: CLAUDIO CARAMEL

Sistema di mensole modulari in alluminio estruso, finitura nero opaco o anodizzato naturale.
Vasta gamma di accessori.
■ Modular shelves in extruded aluminium, opaque black or natural anodised finish.
Vast range of accessories.

DESALTO
Marchio di OMA
Via per Montesolaro
22063 Cantù (Como)
T + 39-0317832211
F + 39-0317832290
info@desalto.it
www.desalto.it

SUPERLIGHT
DESIGN: FRANK O. GEHRY

"Ho sempre desiderato disegnare una sedia super leggera. Ho cercato di estrarne l'essenza – struttura e superficie – dove l'ingegneria e il design diventassero un tutt'uno". Interamente in alluminio, impilabile, Superlight è confortevole, resistente e, ovviamente, leggera.



■ "I have always wanted to design an exceptionally light chair. I tried to pull out its essence – structure and surface – where engineering and design would turn into one complete entity." Made entirely of aluminium and stackable, Superlight is comfortable, resistant and, obviously, lightweight.

EMECO
Hanover, PA 17331 USA
info@emeco.net
www.emeco.net
In Italia: JOINT
info@jointsrl.it
www.jointmilano.com

PEDESTAL 297
DESIGN: ALVAR AALTO

Le cassettiere 297, disegnate nel 1929-30, si abbinano alla perfezione con tutti i tavoli da lavoro della collezione Artek. Ovviamente, sono realizzate in betulla naturale laccata. Possono avere cinque cassetti poco profondi oppure due/tre cassetti piccoli e uno più profondo attrezzato per cartellette sospese. Le cassettiere poggiano su un basamento o su ruote.
■ Artek's 297 chests of drawers, designed in 1929-30, combine to perfection with work tables. They are made, naturally, of lacquered birchwood. They have five shallow drawers or two/three small drawers and a shallow one equipped for hanging files. They are fitted out with a lock and rest on a base or casters.

ARTEK
Eteläesplanadi, 18
FIN-00130 Helsinki (Finland)
info@artek.fi - www.artek.fi
In Italia: RAPSEL
Via Volta, 13
20019 Settimo Milanese (MI)
rapsel@rapsel.it - www.rapsel.it

USM HALLER SYSTEM
DESIGN: FRITZ HALLER

Il sistema ideato nel 1965 da Fritz Haller insieme all'industriale Paul Schärer jr non finisce di stupire. La struttura d'acciaio cromato – configurata liberamente e costruita utilizzando tubi, giunti sferici e connettori – è pannellata con piani di lamiera verniciata, proposta in ben 11 diverse tonalità, tra le quali il verde brillante qui illustrato.
■ The system designed in 1965 by Fritz Haller, together with industrialist Paul Schärer jr, never fails to astonish. Its chromium-plated steel structure – freely configured and constructed by using tubes, spherical joints and connectors – is panelled with painted sheet steel plates. Comes in 11 different shades, including bright green as shown here.

USM
U. Schärer Söhne AG
Thunstrasse 55
CH-3110 Münsingen (Switzerland)
T +41-31-7207272
F +41-31-7207333
info@ch.usm.com - www.usm.com
In Italia: JOINT
Piazza Borromeo, 12 - 20123 Milano
T +39-028068871
F +39-0272000756
info@jointsrl.it
www.jointmilano.com

MDF ITALIA
Via Morimondo, 5/7
20143 Milano
T +39-0281804100
F +39-0281804108
infomdf@mdfitalia.it
www.mdfitalia.it

ELEVENFIVE
DESIGN: B. FATTORINI

Sistema di pannelli a parete, autoportanti, predisposti per l'attacco di pensili e piani di appoggio. Elevenfive è compatibile con altri sistemi della collezione MDF Italia (per esempio, Minima e Lowboard). I contenitori, sia pensili che a pavimento, sono utilizzabili con o senza pannello. Gli innovativi meccanismi di apertura automatica dei cassetti e delle ante complanari sono brevetti esclusivi di MDF Italia.
■ These free standing wall panels can be attached to wall units and shelves. Elevenfive is compatible with systems from the MDF Italia collection (for example, Minima and Lowboard). Case pieces, whether wall units or floor-standing cabinets, can be used with or without a panel. The innovative mechanisms for automatically opening drawers and coplanar doors are an exclusive MDF Italia patent.

CAIMI BREVETTI
Via Brodolini, 25/27
20054 Nova Milanese (Milano)
T +39-036249101/491002 (export)
F +39-0362491060/491061 (export)
info@caimi.it
www.caimi.com

AIR
DESIGN: CLAUDIO E/AND MARIO BELLINI

Air è un sistema di librerie/contenitori molto funzionale e versatile. I ripiani, dal profilo molto sottile ma in grado di sopportare carichi notevoli, sono in lamiera di acciaio piena o con fori "materici tridimensionali". Innovativo risulta anche il sistema di aggancio ai montanti, che rende il montaggio rapido e facile. I montanti e le crociere posteriori sono in acciaio cromato; i ripiani sono disponibili nei colori grigio argento o bianco gesso.
■ Air, a system of bookcases/case pieces, is both functional and versatile. The shelves, with a very slender profile capable of withstanding extraordinary loads, come in solid steel plate or "three-dimensional material" holes. Another innovation is the system of hooking onto uprights, which makes assembly rapid and easy. The uprights and rear cross pieces are in chromium-plated steel. Shelves are available in silver grey or chalk white.

DIEFFEBI
Via Palù, 36
31020 S. Vendemiano (Treviso)
T +39-04384715
F +39-0438471600
sales@dieffebi.com

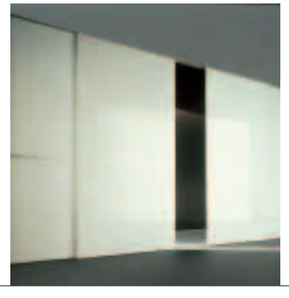
MULTI
DESIGN: T.Y. STUDIO

Più funzioni in un'unica struttura. Questa la novità proposta da Multi, pratico server laterale completo di classificatore, porta PC, porta notebook, supporto per stampante e fax. Tutto questo è raggruppato in un mobile di servizio di dimensioni molto contenute (800 x 500 x 645H mm), proposto nella finitura alluminio. Multi è dotato di ruote e maniglioni che ne facilitano lo spostamento.
■ Multiple functions in a single piece. This is the novelty being offered by Multi, a practical lateral server, complete with filing cabinet, PC stand, notebook holder, and support for printer and fax. All this is brought together in a furniture piece with diminutive dimensions (800 x 500 x 645 H mm), and is offered in an aluminium finish. Multi comes equipped with wheels and large handles that facilitate moving it from place to place.

GRAPHIS
DESIGN: GIUSEPPE BAVUSO

I pannelli scorrevoli Graphis suddividono con eleganza gli ambienti e li insonorizzano. Un profilo strutturale di alluminio, di minimo spessore, accoglie due lastre di vetro, satinate o laccate solo sul lato interno, così da proteggere il colore da graffi, polvere e umidità. La maniglia, in pressofusione di zama, ha l'impugnatura retrattile. I pannelli sono sempre realizzati su misura in altezza e larghezza.
■ Graphis sliding panels divide up rooms with elegance and make them soundproof. A structural profile in aluminium with a minimal thickness accomodates a pair of glass sheets, with a satin or lacquered finish on the inside protecting the colour from scratches, dust and moisture. The handle, in a die casting of Zama, has a retractable grip. The panels are made to order in height and width.

RIMADESIO
Via Furlanelli, 96
20034 Giussano (Milano)
T +39-03623171
F +39-0362317317
Numero verde 800-901439
rimadesio@rimadesio.it
www.rimadesio.it



NET
DESIGN: MASSIMO CAVANA

Montanti in alluminio anodizzato e ripiani in vetro stratificato bianco o in essenza: ecco in breve Net, un sistema versatile utilizzabile nei più svariati contesti. La struttura del montante permette di posizionare facilmente i ripiani mediante una piastra inserita all'interno del montante stesso. Peculiarità del sistema: il ripiano in vetro acidato retroilluminato da una lampada inserita in un apposito profilo, come nel caso qui illustrato.
■ Uprights come in anodised aluminium and shelves in white stratified glass or wood. That's the story of Net, a versatile system that can be used in a wide variety of settings. The upright's structure makes it easy to position shelves through a plate inserted into the interior of the upright. Includes a shelf in etched glass that is backlit by a lamp fitted into the appropriate profile as pictured here.

RES
Via Cassina Savina, 49
20038 Seregno (Milano)
P.O. Box 80
T +39-0362238620
F +39-0362327860
info@resitalia.it
www.resitalia.it

ALA
DESIGN: RICHARD SAPPER

Libreria/sistema di mensole in estruso di alluminio. Le mensole possono essere appese singolarmente alla parete. Il fissaggio è assicurato da cavetti in acciaio inox ad alta resistenza, mentre un raffinato sistema di regolazione consente di determinare in maniera precisa l'inclinazione della mensola. Elementi aggiuntivi possono essere fissati sfruttando i tasselli delle mensole superiori. Sono previsti anche montanti da fissare a parete per l'aggancio di più mensole.
■ Bookcase of shelves in aluminium extrusion. Shelves can be hung from the wall, one by one. Anchorage is assured by wires in high-resistance stainless steel while a refined adjustment system allows the user to determine with precision the shelf's angle of inclination. Additional elements can be attached by using the screw anchors of the upper shelves. Also provided are uprights to be fastened to the wall by hooking several shelves to it.

ROBOTS
Via Galvani, 7
20082 Binasco (Milano)
T +39-029054661
F +39-029054664
info@robots.it
www.robots.it

MARTA
DESIGN: JAMES BRÖNTE

I prodotti della serie alla quale appartiene la poltroncina Marta si caratterizzano per il rivestimento in pelle o in cuoio che ne ricopre interamente la struttura in acciaio.
■ Low-backed armchairs from the Marta series are characterised by their upholstery in leather or cowhide, which completely covers the steel structure. Marta is available in various colours and with arms (Miss Marta).

BONALDO
Via Straelle, 3
35010 Villanova (Padova)
T +39-0499299011
F +39-0499299000
bonaldo@bonaldo.it
www.bonaldo.it

DUMMY
DESIGN: KONSTANTIN GRCIC

Dummy è un oggetto un po' paffuto che svolge il compito di piccola poltrona. La forma e il comfort derivano da un singolo foglio di poliuretano espanso, accoppiato a un tessuto termosaldato, schiacciato su una struttura di supporto. Un vestito per sedia che diventa sedia.

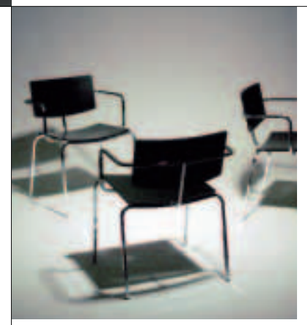
■ Dummy is a rather chubby object that does everything a small armchair can do. Its shape and comfort derive from a single sheet of foamed polyurethane that is coupled with a heat-welded fabric and flattened onto a support structure. A garment for a chair that becomes a chair.

MOROSO
Via Nazionale, 60 - 33010 Cavalicco (UD)
info@moroso.it - www.moroso.it

LINEAL
DESIGN: LIEVORE, ALTHERR, MOLINA

L'eleganza dell'essenziale è la caratteristica principale della serie Lineal, concepita per armonizzarsi con le architetture degli spazi pubblici più moderni. Differenti misure e finiture del telaio, insieme alla varietà delle strutture disponibili, rendono questa serie un modello di versatilità e multifunzionalità.
■ The elegance of the essential is the main characteristic of the Lineal series, conceived to harmonise with architecture of the most modern public spaces. Different sizes and framework finishes, together with a variety of available structures, make this series a model of versatility and multi-functionalism.

ANDREU WORLD
C/Los Sauces, n.7 Urb. Olimar
E-46370 Chiva – Valencia (Spain)
T +34-961-805700
F +34-961-805701 (export)
aworld@andreuworld.com
www.andreuworld.com



SELECT - SLIM
DESIGN: HARRI KORHONEN

Impilabile, leggera, Slim è una sedia adatta a molti utilizzi. È d'impatto, anche se è la sedia più piccola tra quelle incluse nella serie Select. La struttura in metallo e le parti in legno sono disponibili in diverse finiture.
■ Stackable and lightweight, the Slim chair is right for many uses. It has impact even though it's the smallest chair in the Select series. Its metal structure and wood pieces are available in various finishes.

INNO INTERIOR OY
Tähdenlennontie, 9
FIN-02240 Espoo (Finland)
T +358-9-8870380
F +358-9-88703833
inno@innointerior.fi
www.innointerior.com
In Italia: L'ABBATE GIROLAMO
Via IV Novembre, 59
33010 Feletto Umberto – Tavagnacco (UD)
labbate.g@tin.it

ALPHABET - VU
DESIGN: ROBERTO ROMANELLO DESIGN

Costruiti con materiali testati, gli imbottiti della serie Vu (poltrona e divano) sono adatti ai luoghi pubblici e di lavoro, e in generale agli ambienti in cui sia richiesto il rispetto delle norme antincendio. La loro struttura in legno massello e multistrati è imbottita con poliuretano indeformabile resistente al fuoco (Classe 1 IM). Gambe in alluminio pressofuso, rivestimenti in tessuto, pelle naturale o sintetica.
■ Constructed with tested materials, the upholstered items from the Vu series (armchair and sofa) are just right for public and work settings, not to mention surroundings that insist on respect for fire-regulations. Their structure in heartwood and plywood is padded with fire-resistant (Class 1 IM, according to Italian regulations), non-deformable polyurethane. Legs in die-cast aluminium, upholsteries in fabric and natural or synthetic leather.

SEGIS
P.O. Box 279
Via Umbria, 14
53036 Poggibonsi - Loc. Fosci (Siena)
T +39-0577980333
F +39-0577938090
segis@segis.it
www.segis.it

BONO
DESIGN: DIPLOMAT - ASHLEY HALL, MATTHEW KAVANAGH

"La nostra costante missione è cercare soluzioni che si estendano oltre il normale ruolo di oggetti, così che il risultato finale sia un prodotto dotato di qualcosa di più di geometria e funzione. Si potrebbe dire che il nostro scopo è creare oggetti con 'un'anima'". Così si esprimono i progettisti di Bono, moderna interpretazione del classico divano a pozzetto. Le incisioni praticate negli angoli imprimono leggerezza e aumentano il comfort.
■ "Our mission has always been to search for solutions that extend beyond the normal role of objects, so that the end result is a product that is endowed with something more than geometry and function. You might say that our goal is to create objects with a 'soul'." That's what the designers of Bono, a modern interpretation of the classic box sofa, have to say. The cuts made in the corners give it lightness while making it more comfortable.

ARTIFORT
P.O. Box 115
5480 Ac Schyndel (Netherlands)
T +32-(89)-721503
F +32-(89)-721549
info@artifort.com
www.artifort.com

LAPALMA
Via Belladoro, 25
35010 Cadoneghe (Padova)
T +39-049702788
F +39-049700889
info@lapalma.it
www.lapalma.it

THIN COLLECTION
DESIGN: KARRI MONNI

Le sedute della Thin Collection si differenziano per la marcata immagine di leggerezza conferita dalla scocca, con spessore differenziato ed estremamente sottile sui bordi, ottenuta con una nuova tecnologia di lavorazione del legno. La struttura in acciaio inossidabile, con il raggio estremamente piccolo delle gambe, accentua l'impressione di leggerezza.
■ Chairs from the Thin Collection stand out for the unmistakable lightness of the pieces, including their edges, which is achieved through a new wood processing technology. Their structure in stainless steel, with its extremely small leg radius, accentuates the impression of lightness.

KUADRA
DESIGN: PEDRALI

Tra i numerosi modelli della serie Kuadra, quello qui suggerito si segnala per gli ergonomici braccioli, realizzati in acciaio satinato, fissati alla scocca mediante morsetti in alluminio. La struttura in tubo d'acciaio (a sezione quadrata o circolare) regge una scocca in multistrato di legno impiallacciato di rovere sbiancato (oppure wengé, ebano o zebrano). Esiste anche la sedia su barra, senza braccioli.
■ Among the numerous models from the Kuadra series, the one suggested here is outstanding for its ergonomic arms, made of steel with a satin finish, which anchor to the frame by means of aluminium clamps. The structure in steel tubing (with a square or circular cross-section) supports a frame in plywood veneered with bleached oak (or wenge, ebony or zebrano). Also available is a chair on a bar without arms.

PEDRALI
Via Fusline, 25
25036 Palazzolo s/0 (Brescia)
T +39-0307404410
F +39-0307400891
info@pedrali.it
www.pedrali.it

PATH
DESIGN: DORIGO DESIGN

La trascrizione tridimensionale di un ideogramma precolombiano è servita da spunto per la progettazione di nuove sedute, dalle forme asciutte ed essenziali. Le poltroncine Path formano un sistema di elementi singoli o componibili, accostabili e agganciabili fra loro, accomunati dalla struttura metallica a slitta e dal sedile a sbalzo. In particolare, la poltrona angolare permette di creare forme geometriche adatte a qualsiasi ambiente.
■ The three-dimensional transcription of a pre-Columbian ideogram was what inspired the design of new seating solutions with dry and essential shapes. The Path low-backed chairs make up a system of individual or sectional elements that are free to combine and hook up with one another. Their common denominator is a metal sled structure and a cantilever seat. The corner chair allows the user to create geometrical forms that go with any setting.

ARTE'S BY SITLAND
Via Cà Silvestre, 32
36024 Nanto (Vicenza)
T +39-0444637100
F +39-0444638407
info@sitland.com
www.sitland.com

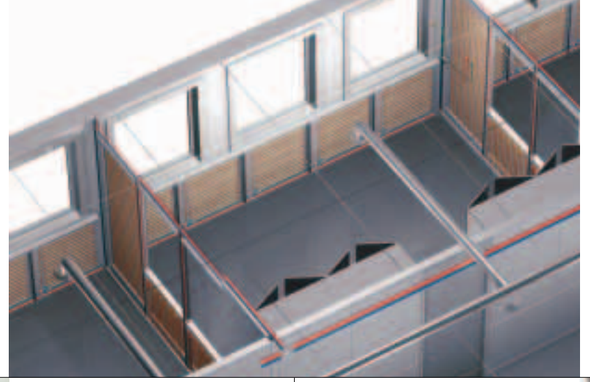
SUZANNE
DESIGN: KAZUHIDE TAKAHAMA

Disegnata nel 1965 per Gavina (azienda rilevata da Knoll nel 1968), la collezione di sedute Suzanne, ora nuovamente in produzione, è un significativo esempio del contributo di Takahama al design mondiale. Poltrone e divani singoli, o dos-à-dos, hanno la base a vista in alluminio e i cuscini del sedile e dello schienale in gomma con supporto interno in legno. È prevista una vasta gamma di rivestimenti.
■ Designed in 1965 for Gavina (a company taken over by Knoll in 1968), the Suzanne collection of seating solutions, now back in production, is a striking example of Takahama's contribution to world design. Armchairs and single or dos-à-dos sofas have a base in aluminium and seat and back cushions in rubber with an interior support in wood. On hand is a vast assortment of upholsteries.

KNOLL INTERNATIONAL
Piazza Missori, 3
20123 Milano
T +39-027222291
F +39-0272222930
italia@knollint.com
www.knollint.com

EPTA
DESIGN: FOSAM

Epta è una parete divisoria modulare e radiante, che riscalda e raffredda. All'interno dei singoli pannelli sono alloggiate le serpentine che conducono i fluidi, caldi o freddi, secondo l'applicazione.
■ Epta is a modular and radiating partition that heats as well as cools. Housed inside the single panels are coils that conduct hot or cold fluids according to the need.



FOSAM
Via Piandipan, 61
33080 Fiume Veneto (Pordenone)
T +39-04345631
F +39-0434957830
fosam@fosam.it
www.fosam.it

ERACLIT PV ISO 58
DESIGN: ERACLIT

A Brescia, in uno stabile che già ospita la redazione di un quotidiano, sono stati creati uffici e studi per emittenti televisive e radiofoniche. Il progetto di ristrutturazione, curato dall'architetto Piero Cadeo, ha visto l'impiego delle pareti fonoisolanti Eraclit PV ISO 58 che, a fronte di elevate prestazioni fonoisolanti, garantiscono un ingombro ridotto e minimo carico trasmesso ai solai. Per gli uffici sono state utilizzate le pareti mobili Part.
■ In Brescia, in a building that previously housed the newsroom of a daily paper, offices and studios were created for television and radio broadcasting stations.
The refurbishing project, supervised by architect Piero Cadeo, saw the use of Eraclit PV ISO 58 sound-insulating walls which, in the face of superb sound-insulating performance, guarantee a reduced spatial volume and a minimum static load transmitted to floors. Part removable walls were used for the offices.

ERACLIT
Eraclit-Venier
Via dell'Elettricità, 18
30175 Portomarghera-Venezia
T +39-041929188
F +39-041921672
eraclit@eraclit.it
www.eraclit.it

THE SLIDE
DESIGN: BIFOR

Customer Division è la divisione lavori speciali e lavori su misura di Bifor: si interessa di uffici, alberghi, banche e negozi, ma soprattutto cerca di ascoltare e realizzare ciò che i progettisti chiedono per soddisfare le esigenze del cliente. Le pareti The Slide garantiscono ogni volta un risultato unico. Non ci sono altezze, larghezze o moduli prefissati: Bifor realizza ciò che il progettista ha disegnato. Leggi fisiche permettendo.
■ Customer Division is the part of Bifor's group that does made-to-order pieces. They are involved in offices, hotels, banks and stores but mainly seek to listen to and carry out what designers want in satisfying the customer's needs. The Slide walls guarantee a unique result every time. None of the heights, widths or modules get established beforehand.
The laws of physics permitting, Bifor will carry out exactly what the designer has created.

BIFOR
Via San Sebastiano, 40
36016 Thiene (Vicenza)
T +39-0445367557
F +39-0445367553
info@bifor.it
www.bifor.it

BARRIERE/BARRIERS
DESIGN: GUNNEBO

Presso il Centro Servizi della Banca Popolare di Milano, Tecnialarm ha installato barriere per il controllo degli accessi pedonali delle serie Simplex, standard e modificata, e Simplex ATT, prodotte da Gunnebo.
■ At the Service Centre of Banca Popolare of Milan, Tecnialarm installed barriers from the Simplex series, both standard and modified, and Simplex ATT, produced by Gunnebo, which controls pedestrian access.

GUNNEBO
T +39-0461-248900
info@italdis.com
www.gunneboentrance.com

ACTA WALL SYSTEM
DESIGN: OXE'

Parete divisoria e attrezzata, Acta Wall System consente di realizzare layout personalizzati ad ogni esigenza. Estremamente flessibile, si adatta alle trasformazioni funzionali, organizzative e tecnologiche degli ambienti di lavoro, imposte da mutati fabbisogni dell'utente. Il design viene ritmato dalla possibilità di scelta tra elementi verticali e orizzontali. Tra gli accessori: mensole metalliche, telai estraibili e ripiani di consultazione.
■ With this partition and wall system, Acta Wall System enables the user to make customised layouts for any need. Extremely flexible, it adapts perfectly to any configuration – functional, organisational and technological – of work environments dictated by the user's changed needs. The design is punctuated by the option of choosing between vertical and horizontal elements. Among the accessories are metal shelves, pull-out frames and consulting shelves.

OXE' OFFIX EMOTION
Brand Division di Sinetica
Via Plinio Fabrizio, 20
31046 Oderzo (Treviso)
T +39-0422814521
F +39-0433814750
oxe@offixemotion.com
www.offixemotion.com

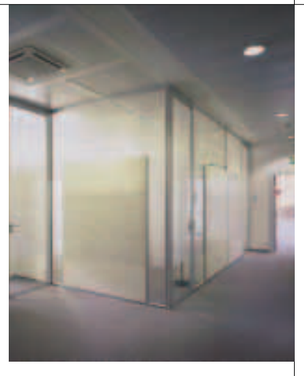
DUO
DESIGN: NORDWALL

Sistema di pareti mobili a doppia lastra di cristallo, autoportante e senza struttura verticale, Duo offre soluzioni eleganti, pratiche e con elevate prestazioni. Gli elementi telescopici a pavimento e soffitto permettono di assorbire le tolleranze di quote degli ambienti, mentre l'esclusivo giunto elastico in policarbonato, inserito tra i vetri, permette di smontare e rimontare gli stessi, rendendo la parete davvero mobile, e flessibile ai cambiamenti.
■ Duo is a system of removable walls with a free-standing double sheet of glass without a vertical structure that offers elegant and practical solutions vaunting top-grade performance. Telescopic elements on both floor and ceiling make it possible to absorb allowable deviations in the heights of rooms. The elastic joint in polycarbonate, inserted between panels, makes possible the dismantling/re-assembly of the elements, thus making the wall truly removable and flexible enough for changes.

NORDWALL
Via dell'Industria, 32 – Z.I.
35028 Piove di Sacco (Padova)
T +39-0495842333
F +39-0495842591
nordwall@nordwall.com
www.nordwall.com

KOHILI/SPARK
DESIGN: UNIVERSAL SELECTA

Le pareti in cristallo monolitiche della serie Kohili/Spark si avvalgono di una nuova soluzione tecnologica che permette di utilizzare cristalli colorati caratterizzati da un elevato grado di omogeneità, senza limiti dimensionali o cromatici. Le pareti, denominate Kohili Color e Spark Color, possono essere abbinate a produzioni tradizionali, e rispondere così a qualsiasi esigenza progettuale.
■ Monolithic walls in glass from the Kohili/Spark series are taking advantage of a new technological solution that allows users to make use of coloured glass panels characterised by a high degree of homogeneity, with no dimensional or chromatic limits. The walls, called Kohili Color and Spark Color, can be combined with traditional products to respond to any design need.



UNIVERSAL SELECTA
Via Ettore Ponti, 49
20143 Milano
T +39-028917971
F +39-0289179750
info@universal-selecta.it

SU MISURA/MADE ON ORDER
DESIGN: OFFIX SERVICE

Società di servizi specializzata nella progettazione integrata, qualificazione immagine e realizzazione degli spazi destinati a uffici, Offix è in grado di seguire tutto il percorso che porta al prodotto finale: individuazione dell'area edificabile, studio di fattibilità, pianificazione degli spazi, impianti tecnologici e disegno su misura degli arredi, come il bancone reception in ciliegio con ripiano di cristallo qui illustrato.
■ Offix is a service company specialised in integrated designing, image qualification and the execution of spaces set aside for offices. It is capable of following the entire process leading to the final product: singling out a buildable area, feasibility studies, spatial planning, technological installations and customised furnishing designs, such as the reception desk in cherry and glass illustrated here.

OFFIX SERVICE
Via Aosta, 4
20155 Milano
T +39-0234534107
F +39-0234534047
offixser@tin.it

LATO WALL SYSTEM
DESIGN: SINETICA

Con Lato Wall System, pareti divisorie e attrezzate, ogni spazio architettonico trova la giusta soluzione. La totale integrazione delle funzioni divisoria e contenitiva crea armonia estetica e risponde sinergicamente all'evoluzione della tecnologia e della cultura dell'ufficio. Il sistema, grazie ai suoi elementi modulari, si adatta e si trasforma secondo necessità e a "misura d'uomo".
■ With Lato Wall System's partitions, every architectonic space finds the right solution. The total integration of dividing and holding functions creates aesthetic harmony and ably responds to changing technology and office culture. The system, thanks to its modular elements, adapts and transforms in accordance with necessity and is tailored to a "man's needs".

SINETICA
Via Plinio Fabrizio, 20
31046 Oderzo (Treviso)
T +39-0422814521
F +39-0422814750
sales@sinetica.com
www.sinetica.com

WALL TECH
DESIGN: ESTEL

Atelier è il nuovo marchio Estel ma anche un laboratorio di idee al servizio del progettista. Tra i prodotti presentati a Eimu 2004, Wall Tech, parete divisoria e attrezzata, autoportante, con pannelli agganciati al montante mediante clip a scatto. Leggerezza, semplicità di assemblaggio e vasta modulistica verticale e orizzontale fanno di questa parete un versatile strumento per gli space planner.
■ Atelier is not only Estel's new trademark but also a workshop of ideas at the service of the designer. Wall Tech, one of the products presented at Eimu 2004, is a free-standing partition and wall system with panels attached to the upright using snap-in clips. Lightness, ease of assembly and a vast array of modules, both vertical and horizontal, make this a versatile tool for space planners.

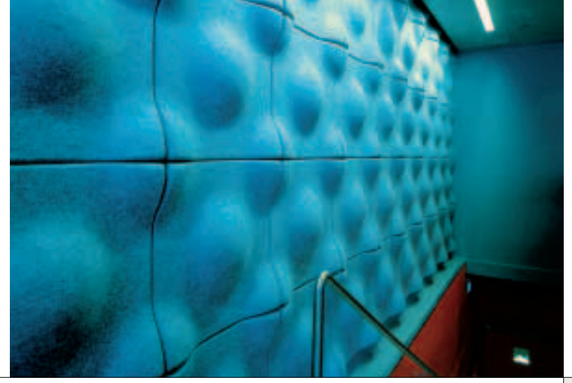
ESTEL ATELIER
Estel Office
Via S. Rosa, 70
36016 Thiene (Vicenza)
T +39-0445389611
F +39-0445808806
estel@estel.com
www.estel.com

TIME BODONI
DESIGN: DARIO SERIO

Per scandire il tempo del lavoro: Time Bodoni, grande orologio da parete, omaggio al famoso incisore tipografo. L'orologio è disponibile in due misure: diametro 70 o 45 cm.

■ To keep track of time at work, one can use the large Time Bodoni wall clock. A tribute to the famous printer-engraver, the clock is available in two diameters: 70 or 45 cm.

NAVA DESIGN
Via Martin Lutero, 5 - 20126 Milano
T +39-022570251
F +39-0226300518
www.navadesign.com



SOUNDWAVE
DESIGN: TEPPO ASIKAINEN

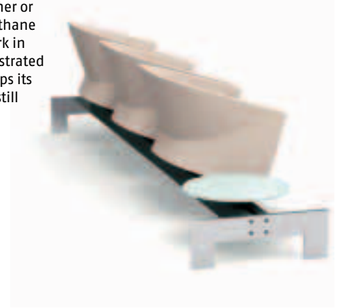
Progettato per il ristorante Pravda di Helsinki e ora prodotto da Offecct, Soundwave assorbe il rumore e abbellisce le pareti. In fibra di poliestere riciclabile.
■ Designed for the Pravda restaurant in Helsinki and now produced in a multitude of colours by Offecct, Soundwave absorbs noise while making walls look great. It's a kind of three-dimensional wallpaper in recyclable moulded polyester fibre.

OFFECCT INTERIÖR AB
Skövdevägen
Box 100
SE-54321 Tibro (Sweden)
T +46-(0)504-41500
F +46-(0)504-12524
support@offecct.se
www.offecct.se

ARROW
DESIGN: STEFANO GETZEL

Le poltroncine della serie Arrow, proposte in diversi modelli, sono rivestite in pelle o tessuto su imbottitura poliuretanica ignifuga, con telaio interno in acciaio. Il modello su trave, qui illustrato, più contenuto nelle dimensioni, mantiene l'originale silhouette e lo stesso comfort di seduta.
■ Low-backed armchairs from the Arrow series, which come in several models, are upholstered in leather or fabric on fire-retardant polyurethane wadding with interior framework in steel. The model on a beam, illustrated here in smaller dimensions, keeps its original silhouette intact while still providing comfort for the sitter.

LUXY
Via Melaro, 6
36041 Alte di Montecchio (Vicenza)
T +39-0444696111
F +39-0444694163
luxy@luxy.com
www.luxy.com



RICCIOLINA
DESIGN: MARCO MARAN

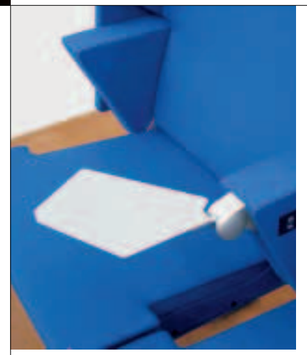
La monoscocca è il cuore del progetto. Robusta e flessibile al tempo stesso, accoglie e sostiene il corpo umano in una posizione sempre corretta. Tutti i componenti, dalle fusioni in alluminio agli accessori, sono stati realizzati per questo progetto. Modelli disponibili: sedia, poltroncina, sgabello, sedia e poltroncina su ruote o girevoli su ruote, sedute su trave, sedia con tavoletta di scrittura, nonché tavoli di varie misure.
■ A monolithic body is at the heart of this design. Sturdy and flexible at the same time, it cradles and supports the human body in a position that is always ergonomically correct.
All the components, from aluminium castings to accessories, are specifically created for this design. Models available: chair, low-backed armchair, stool and a low-backed armchair on casters or the swivel model on casters, seating solutions on beams and a chair with a desk arm, not to mention tables of various sizes.

MAXDESIGN
Via dei Banduzzi, 53
33050 Bagnaria Arsa (Udine)
T +39-0432996412
F +39-0432996036
info@maxdesign.it
www.maxdesign.it

KRON
Camino Ancho, s/n
28814 Daganzo – Madrid (Spain)
T +34-918-782095
kron@globalnet.es

TULIP
DESIGN: BARTOLI DESIGN

Le sedute su barra Tulip hanno la forma di un bocciolo di fiore, che si apre quando si aziona il movimento accoppiato di sedile e bracciolo.
Il profilo compatto e morbido è studiato per l'inserimento nei contesti architettonici più diversi e facilita il passaggio del pubblico, anche in situazioni di emergenza. Sono disponibili in configurazioni da tre a sei posti, o più lunghe su richiesta, anche con piano di scrittura inserito nello schienale.
■ Tulip seats on a bar are shaped like a flower bud, which opens when the coupled seat and arm are set in motion. Its compact and soft profile was researched to fit into a wide variety of architectural settings and to facilitate movement by the public in transit, even in emergency situations. Comes in configurations of three to six seats or longer by request.
Also available with a desktop inserted into the back.



MATTEOGRASSI
Via Padre Rovagnati, 2
22066 Mariano Comense (Como)
T +39-031757711
F +39-031748388
info@matteograssi.it
www.matteograssi.it

KUBE
DESIGN: EOOS
ENGINEERING: STUDIO UGOLINI

Sistema di sedute imbottite su barra fissate a pavimento, Kube è adatto a sale conferenze, auditorium, teatri e cinema. I gruppi di sedute si presentano come parallelepipedi sospesi da terra, perché schienali, sedili e braccioli sono perfettamente integrati: i braccioli diventano visibili ed utilizzabili in seguito alla rotazione del sedile. Le sedute possono essere predisposte per gli impianti di traduzione simultanea e di votazione.
■ Kube upholstered chairs on a bar are fastened to the floor and are just the thing for conference halls, auditoriums, theatres and movie houses. Group seating comes across as parallelepipeds hanging off the floor because backs, seats and arms are perfectly integrated. The arms come into view and can be used after the chair is rotated. The chairs can be set up for both simultaneous translation and voting systems.

WAITING FOR YOU
DESIGN: DEKO

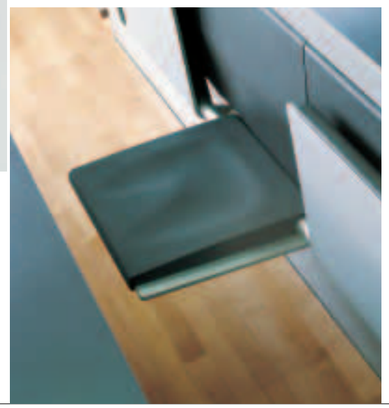
In questo sistema di sedute e tavolini su barra per grandi e piccoli spazi d'attesa, design e robustezza formano un tutt'uno. La lamiera d'acciaio verniciato, utilizzata per sedili e schienali, si sposa alla lega d'alluminio dei giunti e all'acciaio ad alta resistenza di telaio e gambe, garantendo una resistenza adatta agli impieghi più gravosi. I tavolini sono realizzati in cristallo temperato o laminato stratificato.
■ In this system of seats and end tables for large and small waiting areas, design and sturdiness are one and the same. The painted steel plate, used for seats and backs, is combined with an aluminium alloy for the joints and the high-resistance steel of the frame and legs, thus guaranteeing resistance that won't buckle under the heaviest stresses. End tables are made of tempered glass or stratified laminate.

DEKO
Deko Collezioni
Via Pattigna, 5
43040 Felegara (Parma)
T +39-0525432111
F +39-0525431275/431553
info@deko.it - www.deko.it

TAURO
DESIGN: CARLOS MARTÍNEZ

Il programma Tauro, comprendente diverse tipologie di sedia, sorprende per la sua versatilità funzionale ed estetica e per la sua ergonomia. Le sedie hanno il sedile in polietilene e la struttura in acciaio. Le sedute su barra, qui illustrate, sono disponibili in gruppi di quattro differenti lunghezze, a partire dai quali si possono realizzare composizioni multiple, con o senza braccioli e tavoli di appoggio.
■ The Tauro programme, including various chair typologies, amazes the user as much for its functional and aesthetic versatility as for its ergonomics. The chairs have a seat in polyethylene and the structure in steel. The chairs on a bar are available in groups of four different lengths with which multiple compositions can be achieved, be it with or without arms and support tables.

BARCELONA SEATING COLLECTION
Grupo T Diffusion
Barcelona, 72-74
E-08820 El Prat de Llobregat - Barcelona
T +34-934-796971
F +34-934-782026
grupo-t@grupo-t.com
www.barcelonaseating.com



LAMM
Via Verdi, 19/21
43017 San Secondo (Parma)
T +39-0521877511
F +39-0521877599
info@lamm.it
www.lamm.it

BLADE SYSTEM
DESIGN: DANTE BONUCCELLI

Blade System è un sistema per sale conferenze, aule universitarie e auditorium che prevede la totale integrazione degli elementi che lo compongono. Struttura, pavimento galleggiante, gradonata, banco studio e pareti fonoassorbenti sono componenti modulari di un unico sistema costruttivo, di nuova concezione, che consente di realizzare interventi completi e coordinati.
■ Blade System is a scheme for conference rooms, university classrooms and auditoriums that offers total integration. The structure, floating floor, steps, study bench and sound-absorbent walls are modular components of a single constructive unit based on a new concept, which allows the user to carry out complete and co-ordinated operations.

FIGUERAS INTERNATIONAL SEATING
Ctra. Parets a Bigues, Km 7,7
08186 Lliçà D'Amunt (Spain)
T +34-93-8445050
F +34-93-8445061
headoffices@figueras.com
www.figueras.com

RIVOLI + F-45
DESIGN: FIGUERAS

Nei quartieri generali delle società sono sempre più richiesti gli auditorium, da usare in sostituzione delle sale riunione a tavolo centrale. In questi spazi pensati per il dialogo, ogni sedile diventa una postazione di lavoro, che incorpora sistemi di votazione e traduzione, microfoni individuali connessi allo schermo principale, ai terminali di luce e telecomunicazioni, come il sedile Rivoli + tavolo attrezzato F-45, la postazione qui illustrata.
■ Company headquarters are more and more frequently clamouring for auditoriums to replace the old fashioned, long boardroom tables. In these spaces, which were conceived for dialogue, each seat becomes a customised work centre, incorporating voting and translation systems, individual microphones connected to the main screen and light and telecommunications terminals, as in the case of the Rivoli seat + F-45 table, the work station illustrated here.

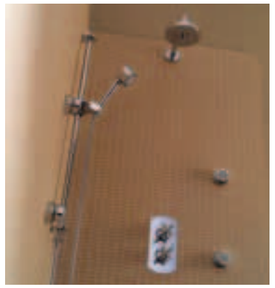
La collezione Forma di Barovier&Toso The Forma collection from Barovier&Toso

Barovier&Toso: due famiglie che lavorano fin dai tempi del Rinascimento, una lunga esperienza che si fonde con i settecento anni di storia e tradizione del vetro di Murano, avvalorata dalle idee innovative di importanti designer. Una perfetta integrazione che dà vita alla collezione di lampade Forma, oggetti luminosi di alto design ed eccellente fattura che indagano i magici rapporti del vetro con la luce.
Le ultime novità arrivano da Daniela Puppa, designer delle lampade Morandi, Ikebana e Broadway. La collezione Morandi comprende 18 lampade dalla linea elegante e slanciata, ottenute dalla combinazione di tre basi di dimensioni diverse in tre colori ciascuna. Ikebana unisce tradizione e materiali innovativi nell'abbinamento tra la base in vetro bianco o nero sabbiato e un paralume in due tessuti tecnologici e ricercati. Broadway propone una forma geometrica inusuale in cui base e paralume formano un corpo unico per una lampada di grandi dimensioni.
www.barovier.com
■ Barovier&Toso are two families that have been at work since the Renaissance. This experience has mixed with the seven-hundred-year-old tradition and history of Murano glass that has produced innovative ideas from some very important designers. This perfect integration has given life to the collection of Forma lamps, lighting that combines high design and excellent manufacturing to explore the magic relationship of glass and light.
The latest designs are by Daniela Puppa, who has designed the Morandi, Ikebana and Broadway lamps. The Morandi collection consists of 18 lamps with elegant and slender lines that were obtained by combining three bases of different sizes, each in three different colours. Ikebana blends tradition with innovative materials by combining a base in white and black sandblasted glass with a shade in two special technological fabrics. Broadway offers an unusual geometric shape where base and shade form a single body making one large lamp.
www.barovier.com

Nella foto/In the picture
Broadway. Design: Daniela Puppa

Il piacere della doccia The pleasure of the shower

Il programma docce Nobili rivoluziona la cultura del benessere: linee semplici ed emozionanti, tecnologia innovativa brevettata, comfort. La vasta gamma di soluzioni offre la massima personalizzazione. Una sola scatola contiene il monoblocco di comando per l'erogazione dell'acqua, la regolazione della temperatura, la selezione delle uscite e le deviazioni dei getti. Miscelando aria e acqua si ottiene il getto nebulizzato ad effetto "bagno turco", con acqua calda, o "nebbia rinfrescante", con acqua fredda. www.nobili-spa.com
■ The Nobili shower programme revolutionises the culture of well-being with simple yet warm lines, patented innovative technology and comfort. A wide range of solutions offers a high degree of personalisation. A single unit contains the controls for the water that regulates temperature, the selection of the outlets and the direction of the jets. Mixing air and water creates a steam jet with a "Turkish bath" effect using hot water or "refreshing steam" with cold water.
www.nobili-spa.com



Nelle foto/In the pictures
Getti Minimal, Moderno, Classico.
Minimal, Moderno, Classico jets

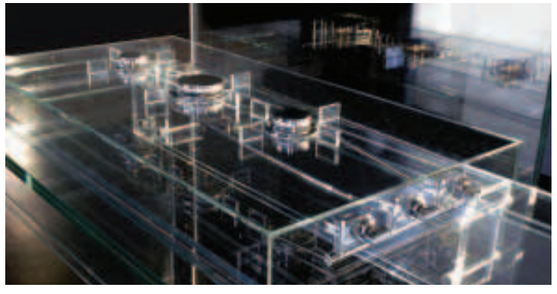
I proiettori di Quattrobi Projectors by Quattrobi

Dinamis è un proiettore da parete dal design compatto e discreto, ideale negli esterni per la valorizzazione di strutture e dettagli architettonici. La nuova serie di bracci ne consente l'installazione su palo per l'illuminazione di piazze, viali, giardini. Indy, proiettore orientabile su binario, nasce per l'illuminazione di aree estese con alte soffittature come centri commerciali, spazi espositivi e sedi di lavoro. È orientabile in ogni direzione tramite rotazione (350° circa) sull'asse verticale e orizzontale. www.4bi.it
■ Dinamis is a compact and discrete wall projector, ideal for use outdoors to enhance building and architectural details. The new series of arms means it can be installed on posts for lighting piazzas, roads and gardens. Indy, a movable projector on a track, has been conceived for lighting large areas with high ceilings such as shopping centres, exhibition spaces and work areas. It can be orientated in any direction by rotation (around 350°) on the vertical and horizontal axis. www.4bi.it

Nelle foto/In the pictures
A sinistra, Dinamis. Design: Stefano Dall'Osso. A destra, Indy. Design: Ergo.
Dinamis, left. Design: Stefano Dall'Osso.
Indy, right. Design: Ergo

La semplicità, forma della vera grandezza Simplicity forms true grandeur

Eliminare le barriere, valorizzare lo spazio: la trasparenza del vetro viene esaltata al sommo grado nel progetto di Ennio Arosio in collaborazione con Carlo Santambrogio e la vetreria Emar. Assemblato in diverse forme e dimensioni, il vetro di Saint-Gobain Glass genera una serie di elementi di arredo per tutte le aree della casa e dell'ufficio. Basta aggiungere semplici complementi: vaschetta e rubinetto, piano cottura, cuscini, mensole, etc.
www.santambrogio.biz
■ Eliminating barriers and enhancing space. The transparency of glass is taken to the highest level with Ennio Arosio's design, in collaboration with Carlo Santambrogio and glass works Emar. Assembled in different shapes and sizes, glass by Saint-Gobain Glass generates a series of interior design elements for all areas of the home and office. One can add simple complements like bowl and tap, worktop, cushions, shelves etc.
www.santambrogio.biz



Nella foto/In the picture
Cucina in vetro SGG DIAMANT. Design: Ennio Arosio.
Glass kitchen SGG DIAMANT. Design: Ennio Arosio

Elettrodomestici di classe AEG AEG class domestic appliances

"Die Neue Klasse von AEG" è una nuova generazione di elettrodomestici contraddistinti da un'estetica comune. Dalla lavatrice alla lavastoviglie, dal frigorifero all'asciugabiancheria, ogni linea fonde un profilo decisamente moderno con i valori tradizionali AEG di precisione nella fabbricazione, qualità dei materiali e delle prestazioni, ergonomia e innovazione tecnologica.
Hans Strohmeier, direttore del Centro di Design Industriale di Norimberga, sottolinea la continuità con il principio "Perfekt in Form und Funktion" con cui Peter Behrens all'inizio del Novecento definì la filosofia di AEG.
www.aeg-elettrodomestici.it
■ "Die Neue Klasse von AEG" is a new generation of domestic appliances distinguished by a common aesthetic. From the washing machine to the dishwasher, the refrigerator to the tumble dryer, each line blends a decidedly modern profile with AEG's traditional values of precision manufacturing, quality of materials and performance along with ergonomics and technological innovation.
Hans Strohmeier, director of the Centre for Industrial Design in Nuremberg, highlights the continuity with the principle "Perfekt in Form und Funktion", the same that Peter Behrens defined as the AEG philosophy at the beginning of the twentieth century.
www.aeg-elettrodomestici.it

Nella foto/In the picture
Il frigorifero Santo 72348 e la lavastoviglie Favorit 65070 "Die Neue Klasse von AEG".
Refrigerator Santo 72348 and dishwasher Favorit 65070 "Die Neue Klasse von AEG"

Maniglie sicure Hoppe Hoppe security handles

Hoppe pone un argine ai furti con la tecnica brevettata Secustik®: un meccanismo di bloccaggio nella martellina DK impedisce la manipolazione della serratura dall'esterno, prevenendo furti e intrusioni. Tutti i principali modelli di martelline DK Hoppe sono disponibili con la tecnica brevettata Secustik®. Tra queste, la nuovissima serie di maniglie

Nelle foto/In the pictures
A destra, maniglia Hoppe serie Genova. A sinistra, martellina DK Secustik®.
Handle mechanism DK Secustik®, left. Genova handle series, right

Genova, impreziosita dal sapiente contrasto tra lucidi e satinati.
www.hoppe.com
■ Hoppe aims to put a stop to burglary with the patented Secustik®. It's a way of blocking the DK handle mechanism that prevents manipulation from outside, preventing burglary and break-ins. All the principal models of Hoppe DK handles are available with the patented Secustik®. These include the new Genova series of handles, which are embellished with a clever contrast that is between a glossy and satin finish.
www.hoppe.com

Pareti e vetrine parlanti Talking walls and windows

Le superfici che ci circondano si trasformano in altoparlanti, interi ambienti diventano stupefacenti diffusori sonori 3D: Omnivox e Whispering Window sono il risultato degli sviluppi applicativi in ambito civile della tecnologia militare utilizzata per i sonar. Alla base vi è il Terfenol-D, un materiale magneto-restrittivo che reagisce ai campi magnetici dilatandosi e contraendosi con elevatissima frequenza. Feonic sfrutta queste vibrazioni per l'emissione del suono in negozi , showroom, fiere, etc. Nonostante la complessità della tecnologia, l'installazione è semplicissima. Una volta attaccato il Terfenol-D a vetrine in cristallo o tavoli in legno, è sufficiente posizionarvi un attuatore che induce lo speciale materiale alla vibrazione; a questo punto, le superfici cui è applicato si comportano come un grande altoparlante dal quale esce un suono uniforme e partecipato. L'effetto sonoro sorprendente si unisce alla estrema discrezione del sistema, che cela l'origine dell'emissione sonora. Whispering Window è studiato per superfici verticali: pannelli in legno e vetrate di spazi pubblici, ma anche box doccia e home theater che sostituiscono le casse acustiche con gli elementi di arredo.
www.feonic.com; www.esarc.com

■ The surfaces that surround us are transformed into loudspeakers; entire environments become amazing 3D sound diffusers. Omnivox and Whispering Window are the result of developments in military sonar technology now used in a civilian context. They are based on the Terfenol-D, a restrictive-magnetic material that reacts to magnetic fields dilating and contracting them at a high frequency. Feonic exploits these vibrations for the emission of sound in shops, showrooms, trade fairs etc. Despite the complexity of the technology, installation is very simple. Once the Terfenol-D has been fixed to a glass window or wooden panel, you just need an activator to induce the special material to vibrate, making the surfaces to which it is applied behave like a large loudspeaker emitting a uniform and participating sound. The surprising acoustic effect combines with the extremely discreet nature of the system that hides the origin of the sound emission.
Whispering Window has been developed for vertical surfaces such as wooden panels and windows in public spaces, but also shower cubicles and home theatres that use elements of the furniture as speakers. www.feonic.com;
www.esarc.com

Vincitori del Premio Fassa Bortolo Winners of the Fassa Bortolo Award

La prima edizione del Premio Internazionale Architettura Sostenibile Fassa Bortolo è stata assegnata all'architetto viennese Georg W. Reinberg per il progetto "Biotop", realizzato a Weidling, in Austria: un edificio sull'acqua destinato a uffici, giudicato espressione efficace dei principi del Premio, che intende promuovere una concezione olistica del progetto architettonico.
www.premioarchitettura.it
■ The first Fassa Bortolo international award for sustainable architecture has been awarded to the Viennese architect Georg W. Reinberg for his "Biotop"

design. Realised in Weidling, Austria, it's an office building on water. It was judged to have effectively expressed the principles of the award that intends to promote a holistic approach to designing architecture. www.premioarchitettura.it

Nella foto/In the picture
Edificio per uffici di Georg W. Reinberg a Weidling, Austria: 1° Premio Internazionale Architettura Sostenibile Fassa Bortolo.
Office building by Georg W. Reinberg at Weidling, Austria: First Fassa Bortolo International Award for Sustainable Architecture

Sistemi doccia multifunzione Multi-functional shower systems

Le cabine doccia Villeroy & Boch trasformano la stanza da bagno in isola di benessere. Il design esclusivo fa coppia con il relax immediato: getti d'acqua e bagni di vapore in ambienti multifunzione eleganti e confortevoli, con possibilità di aromaterapia e radio integrata. Eye Look™ e Steam Fit™ sono disponibili nella versione singola o per due persone. I modelli da incasso vanno da Steam'In™ Solo a Steam'In™ Family, per tutta la famiglia.
www.villeroy-boch.com
■ Villeroy & Boch shower cubicles transform the bathroom into an island of well-being. Exclusive design combines with immediate relaxation: water jets and steam baths in elegant and comfortable multi-functional environments, with the option of integrating aromatherapy and radio. Eye Look™ and Steam Fit™ are available in a single version or for two. The built-in models range from the Steam'In™ Solo to the family friendly Steam'In™ Family.
www.villeroy-boch.com

Nelle foto/In the pictures
A sinistra, cabina doccia Eye Look™; a destra, cabina da incasso Steam'In™ Solo. Eye Look™ shower box, left; Steam'In™ Solo built in model, right

Chi sei? Negli anni Trenta a mia madre piaceva un cantante di musica country che ascoltava alla radio. Il suo nome era Jimmie Rodgers; per questo decise di chiamarmi così. A mio padre disse di volermi chiamare come suo fratello James, ma, in realtà, non mi chiamò James, ma solo Jimmie. Inoltre, mi fece imparare molte canzoni di Jimmie Rodgers. Il fatto di non chiamarmi James è per me una continua fonte di irritazione, perché la gente si aspetta che 'Jimmie' sia il diminutivo di 'James'. Scherzi a parte, il mio nome non mi piace, come non piace alla mia compagna, Maria Thereza Alves (questo sì che è un nome meraviglioso, vero?). Quindi di solito mi chiama 'J.D.', oppure 'Durham'. O anche, quando è impaziente o esasperata: "Little Durham". Poi c'è un altro nome che è al tempo stesso più e meno serio, e che viene usato solo in famiglia (non un soprannome, ma un altro nome). Ma in questo periodo non lo uso quasi mai. Una delle cose migliori, nonché una delle più interessanti, della mia vita, è che quando lavoro o sono concentrato su qualcosa, come cucinare, passeggiare in un bosco e fare giardinaggio, la consapevolezza di me mi abbandona. In quei momenti, il mio io non esiste. (È immerso nel lavoro). Invece quando scrivo, anche se si tratta di poesie, avviene l'esatto opposto. Divento consapevole di me stesso in modo molto profondo, e cerco di trattenermi dal mentire, dall'esprimermi con un tono pretenzioso o dal lasciarmi sfuggire qualcosa inavvertitamente. Lo stesso accade quando parlo, (ma non quando ascolto) o quando preparo un discorso o una performance. Ma tutti gli attori sanno bene che durante una performance la consapevolezza di sé li abbandona. Credo questo sia uno dei motivi per cui molto spesso, per gli attori, il mondo che rappresentano sulla scena è più reale della vita 'autentica'. Il centro del mondo reale è sempre il nostro io più ansioso. L'io più stupido. Amo l'espressione inglese: "He was beside himself", era fuori di sé (dalla paura, dall'ansia, dalla gioia, ecc.). **Che cosa fai?** Se ci fosse un modo per guadagnarsi da vivere con la poesia, penso che ci avrei dedicato più tempo. Ma l'insegnamento è l'unica carriera possibile per i poeti, e visto che non ho alle spalle studi regolari (a parte i primi otto anni trascorsi in scuole orribili a partire dall'età di sei anni) non ho avuto l'opportunità di insegnare. Comunque non ho mai fatto progetti in vita mia, né ho avuto l'ambizione di pensare ad alcuna strategia. **Perché lo fai?** Il fatto di essere un indiano americano (con la politica e l'attivismo che derivano dall'inevitabile resistenza) è un elemento costante della mia vita. A partire dalla metà degli anni Cinquanta, l'aspetto politico mi ha messo in contatto ogni volta con un contesto sempre più ampio. È questo mondo 'allargato' – e sempre più grande – ad interessarsi a me. Mi piace stare in piedi per strada e vedere cosa succederà. Non sono interessato ad autodefinirmi e neppure ad essere un 'artista'. Mi piace partecipare anche se non mi piace 'associarmi', essere pronto a cambiare o ad essere influenzato. Poi, quando appare qualcosa di interessante, beh… io sono comunque già per strada. In ogni caso oggi mi piacerebbe trovare una via di uscita dal sistema dell'arte. Ne sono rimasto intrappolato dal punto di vista economico e, in questo senso, sono troppo vecchio per trovare un altro lavoro, anche nel caso in cui avessi le capacità per farlo. Dal mio canto, il fatto di non avere scelta è abbastanza negativo, ma giorno dopo giorno si susseguono cose troppo stupide. Io e Maria Thereza diciamo spesso che ci piacerebbe essere due scienziati. Eppure, so, da amici scienziati, che anche in quel campo regna la stupidità. Soddisfazione e appagamento non sono stati mentali ragionevoli. Non fraintendetemi: io non ricerco nessuno dei due. Però la commercializzazione come standard, e la stupidità diffusa proprio dove ci sono grandi potenzialità, creano situazioni molto frustranti. Ho un altro lavoro, ma non rende abbastanza per pagarci l'affitto o per fare la spesa. Insegno (sono uno di quelli che chiamano "professore associato") presso la Malmo Art Academy in Svezia. Ecco come ho ottenuto questo lavoro. A partire dalla metà degli anni Ottanta, diverse scuole di arte mi hanno invitato a tenere conferenze, seminari e a seguire progetti speciali di vario tipo. A Malmo iniziai nel 1995 e, nel corso degli anni, la mia partecipazione si è trasformata in una presenza più stabile e formale. Amo la scuola e gli studenti. E, sebbene non abbia nulla da insegnare, adoro farlo. Come tutti gli insegnanti sanno, ci vuole molta energia e concentrazione, ma c'è anche l'opportunità costante di dimostrarsi amici e di offrire il proprio contributo. **Come è cominciata?** Maria Thereza ed io abbiamo lasciato New York nel 1987 per trasferirci in Messico. Poi, nel 1994, ci siamo trasferiti in Europa (io ci avevo vissuto tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta). A partire dal 1994, ho lavorato e viaggiato continuamente: dalla Yakutia, nella Siberia settentrionale, alla Grecia, Portogallo, Spagna e, di recente, in una comunità Sami nel nord della Norvegia. Ho cercato di fare tutto quello che la gente mi chiedeva di fare. Davvero, ho lavorato sodo. Nel corso degli ultimi dieci anni, ogni mese ho affrontato un nuovo progetto. Quando, agli inizi degli anni Sessanta, ho cominciato a fare arte, performance e poesia, ogni cosa era parte della politica. Non vi era nessun tipo di separazione. Visto che eravamo Indiani, Neri o Chicani, eravamo invisibili per la società dominante. Non c'era nessuna possibile aspettativa di fama e successo. Con il passare degli anni (io sono sia lento, sia stupido), mi sono fatto l'idea che l'arte non ha nessuna funzione legata al contemporaneo e al quotidiano, ma è necessario un punto di vista a lungo termine, simile a quello che serve per la politica. Spero di non sembrare troppo stupido, soprattutto dopo aver detto che oggi fare arte è il mio lavoro, ma deve esserci un'idea di futuro. **Dove finirà?** El Topo ha chiesto "Dove finirà?", nel 2006 spero di prendermi un anno 'sabbatico' per scrivere un libro. Al tempo stesso, spero di rinforzare il mio corpo e la mia salute. Posso dire che il mio motto è: "Probabilmente questa cosa non funzionerà", però ci si annoia a non fare nulla, quindi mi conviene andare avanti. Anche il mondo si trova nello stesso stato: stiamo andando dritti all'inferno. Qualsiasi cosa faremo, individualmente o collettivamente, è molto probabile che non funzionerà. Il cinismo è solo una forma diversa di ingenuità: significa fingere di conoscere il futuro. Quindi, per me, 'probabilmente' è la parola d'ordine.

Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni, Ali Subotnick 10
El Topo* | cinque domande a five questions to | Jimmie Durham

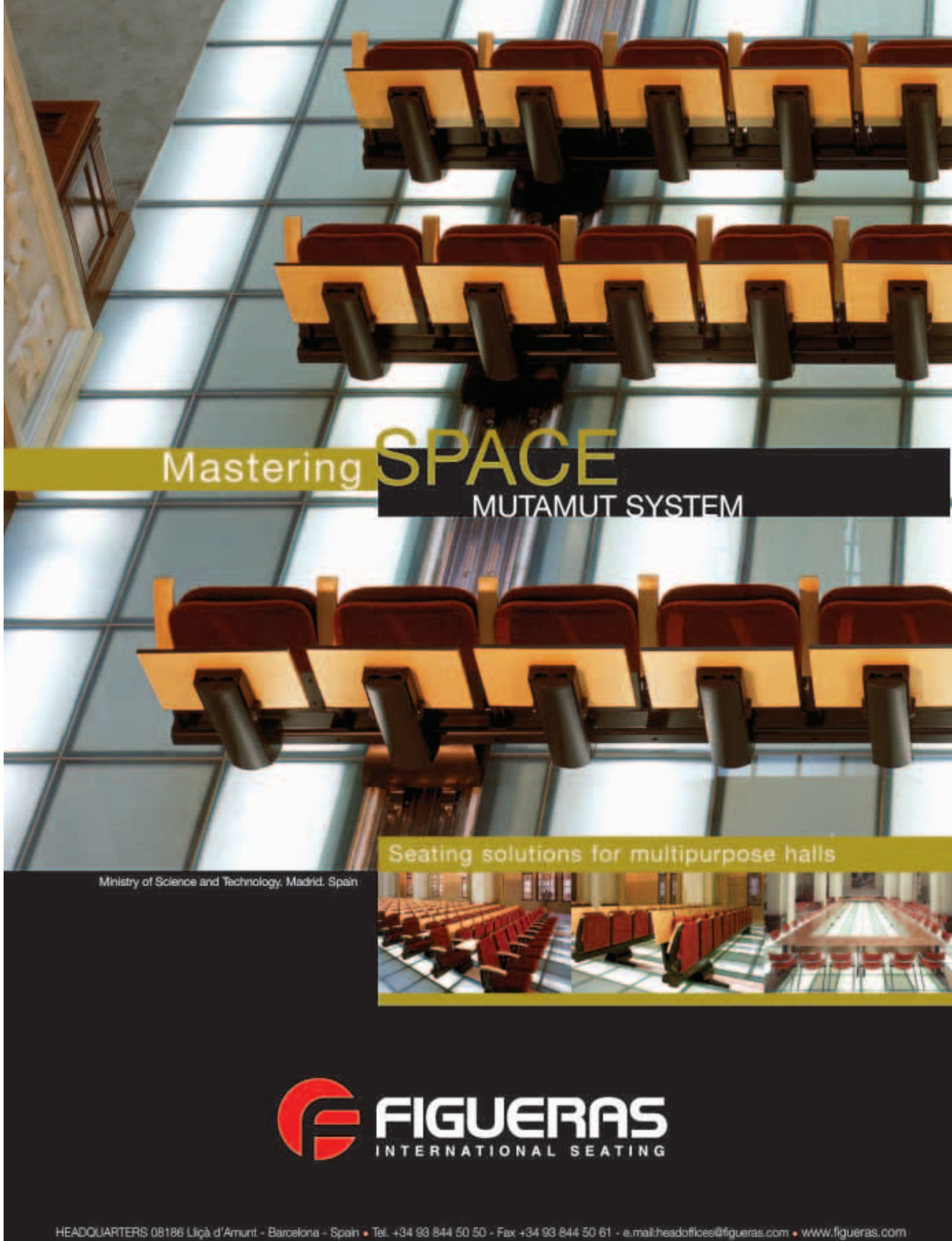
*
El Topo è un progetto appositamente creato per *Domus* e prodotto da Wrong Gallery. Diretto da Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni e Ali Subotnick, Wrong Gallery è uno spazio non profit dedicato alla sopravvivenza della sperimentazione e del gioco a New York City.

Who are you? In the 1930s, my mother liked an American country singer on the radio. His name was Jimmie Rodgers and she named me after him. She told my father that she had named me after her brother James, but she did not name me James, only Jimmie. She taught me many songs by Jimmie Rodgers. Not being James has caused continual irritation in my life because people expect that "Jimmie" is a diminutive of "James". More seriously, I do not like my name and neither does my partner, Maria Thereza Alves (isn't that a beautiful name?). She calls me "J.D." or "Durham" or when she is slightly impatient or exasperated, "Little Durham". There is another name that is both more and less serious and which is private to the family (not a nickname but another name). But I hardly use it at all now. One of the very good things, as well as the most interesting about life, is that when I am working or absorbed in anything, such as cooking or walking in a forest or gardening, self-consciousness goes away. I am no longer a self at those times. (He lost himself in his work.) It is the opposite with writing, even writing poetry to some extent. I become acutely self-conscious, trying to catch myself from lying, speaking pretentiously, or inadvertently confessing something. This is also the case, of course, with speaking (but not with listening), and with preparing to speak or preparing a performance. But all actors know that in the actual performance self-consciousness goes away. This is one reason, I think, that the role playing world so often seems more real to actors than the "real" world does. The centre of the real world is always the self-conscious worrier. The silly self. I love this English phrase, "He was beside himself" (with fear, worry, joy, etc.). **What do you do?** If there had been a way to make a living by writing poetry, I suppose I would have stayed more with that. But teaching is the only possibility for poets, and having almost no formal education (eight years, beginning when I was six, in horribly bad schools) I had no opportunity to teach. But in fact, I never made a plan in my life, never a strategy nor much ambition. **Why do you do it?** Being American Indian (the politics and the political activism that comes from necessary resistance) is something like a constant. For me, the political put me into a larger world time after time, beginning in the mid-1950s. It is that ever-larger world that has interest for me. I like to stand in the street and see what comes along. There is no interest in defining myself. There's no interest in being an "artist". I like to participate even if I do not like to "join in", to be ready to change, to be influenced. Then when something interesting shows up, well, I'm already on the road anyway. Nowadays, though, I dream of some way out of the art system. I have become economically trapped in it, in that I am too old to find another job even if I had the skills for one. For me, that situation of having no choice is bad enough, but on a daily basis, there is too much stupid stuff. Maria Thereza and I speak often of our wish to be scientists. Yet I know from scientist friends that stupidity also rules there. Satisfaction and contentment are not reasonable states. Don't get me wrong; I look for neither of them. But commercialisation as a standard, and petty stupidity when there is always such great potential, these situations become frustrating. I do have another job, but it does not pay enough for rent and groceries. I teach (as what is called "adjunct professor") at Malmo Art Academy in Sweden. Here is how I got the job. Beginning in the mid-1980s, various art schools invited me to lecture, give workshops, do special projects of various sorts. I began doing that in Malmo in 1995, and over the years it evolved into a more formal arrangement. I love the school and the students. Even though I have nothing to teach, I love teaching. As all teachers know, it takes such energy and concentration. But there is the constant opportunity to be a friend, to contribute. **When did it start?** Maria Thereza and I left New York City in 1987 and moved to Mexico. In 1994, we moved to Europe (I had lived in Europe in the late 1960s, early 1970s). Since 1994, I have worked and travelled constantly, from Yakutia in northern Siberia to Greece, Portugal, Spain and recently to a Sami community in the far north of Norway. I have tried to do everything that people have asked. I mean, I've really worked hard. There's been a new project almost every month in these ten years. When I began doing art, performance and poetry in the early 1960s, it was all part of politics. There was no separation at all. Because we were Indians, Blacks and Chicanos, we were invisible to the dominant society. No possible expectations of fame and fortune. So over the years (I am both slow and foolish), I got the idea that art was not for a completely contemporary and quotidian set of functions. I needed a long view just as one needs for politics. Hoping not to sound too silly, especially after saying that I now make art as a job, there must be an idea of the future. **Where will it end?** El Topo has asked, "Where will it end?" I hope to take a year off in 2006 to write a book. At the same time, I hope to get my body and health straightened out. I might say that my motto is: "This is probably not going to work." One gets bored doing nothing though, so I might as well keep on going. It's the same for the world situation; we are going to hell in a handbasket. Whatever we do individually or collectively, it's probably not going to work. Cynicism is just naïveté; it is to pretend to know the future. So for me, "probably" is the operative word.

Jimmie Durham, *Stones Rejected by the Builder*, 2004, Como (Per gentile concessione di/Courtesy of Fondazione Antonio Ratti, Como)

*

El Topo is a project specially made for *Domus* and produced by Wrong Gallery. Directed by Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni and Ali Subotnick, the Wrong Gallery is a non-profit space for the survival of play and experimentation in New York City.



A G E
QUEM
IL EST FORMELLEMENT
INTERDIT
DE SORTIR DES ANIMAUX VIVANTS
DE L' ENCEINTE DES ABATTOIRS
CAMPER
The
Walking
Society
www.camper.com
Walk,
don't
run.